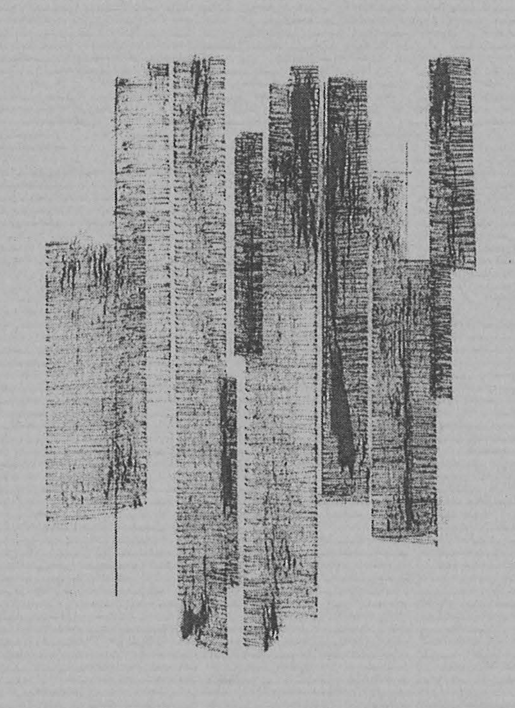
DIBUJAR, PROYECTAR (IX)

EL GRADO CERO DE LA ARQUITECTURA

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-24

DIBUJAR, PROYECTAR (IX)

EL GRADO CERO DE LA ARQUITECTURA

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-24

C U A D E R N O S
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
24 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (IX)
El grado cero de la arquitectura

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 231.01 / 5-34-24
ISBN: 84-95365-19-7(obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-227-7
ISBN-10: 84-9728-227-2
Depósito Legal: M-49821-2006

ÍNDICE

1. Introducción

Lo arquitectónico y el grado cero de la arquitectura

Arquitectónico, que es perteneciente a la arquitectura, también quiere decir (en Aristóteles, "Ética a Nicomaco", Orbis, 1985) el saber que organiza; lo que organiza los planes de vida. Leibniz llama arquitectónico a aquello donde se asienta la sabiduría y dice que algo se explica arquitectónicamente cuando recurrimos a las causas finales, conociendo suficientemente los usos de ese algo (Leibniz, "Monadología", Pearson, 1984). Lambert indica que lo arquitectónico equivale a un sistema lógico-ontológico constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad de la existencia. Para Kant ("Crítica de la Razón Pura", Orbis, 1984) lo arquitectónico es el arte o la posibilidad de construir un sistema (cualquier sistema). En resumen, arquitectónico se refiere a aquello que nos posibilita dar significado a la finalidad de los acontecimientos y las acciones. También es aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura está, por tanto, en su sentido significativo, en su posibilidad relacional. No en la construcción o cáscara del edificio, sino en el ámbito interior de la cáscara, en el vacío teñido de ambiente, en tanto que ese vacío permite sentir las cosas que se hacen en su interior. Las que se hacen y las que se pueden hacer. Una buena arquitectura refuerza esos sentimientos hasta llegar a evidenciar las relaciones que los soportan. Heidegger indica que la buena arquitectura patentiza lo que engloba o enmarca, hace notificar lo que obstaculiza u oculta ("Génesis de la obra de arte" en "Arte y Poesía", FCE, 1980).

Llamamos "grado cero de la arquitectura" en analogía a la denominación de Barthes (Barthes, "El grado cero de la escritura", Siglo XXI, 1980), a la arquitectura que busca lo arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue su autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación de la envolvencia. A lo que queda cuando la arquitectura desaparece o está a punto de desaparecer.

*

Grado cero de la arquitectura es, desde hace algún tiempo, el epígrafe que focaliza nuestra reflexión en torno a la marcha de la arquitectura y a los empeños de su enseñanza básica. A nuestra tarea universitaria.

Por un lado está la tarea de precisar un ámbito de pensamiento a partir de la figura metafórica del grado cero. Y por otro lado está el entusiasmo que nos produce vislumbrar un camino compartido para situarnos en el arranque de la pedagogía del proyectar.

*

Nos interesan las formas en que el medio ambiente influye en la comunicación (caracteres del medio urbano y arquitectónico). Y nos interesa el modo en que se procesa comunicativamente la producción del medio urbano y arquitectónico (la dialógica de los proyectos urbanos y arquitectónicos).

Además, estamos persuadidos de que este enfoque, hasta ahora poco común, va a ser altamente productivo para el saber y la tecnología hypermedial.

*

Creemos que lo arquitectónico (estructurador) del medio consiste en su capacidad de facilitar, señalar o confrontar, aquello comunicativo en donde quiere mediar.

Queremos hacer ver que lo esencial de lo arquitectónico es la preparación ambiental de exterioridades donde desarrollar actividades compartidas con otros.

Pero sabemos que el medio se hace presente o se ausenta (desaparece) en función de la capacidad de asociar narraciones o conceptos a los elementos que lo constituyen como espacio, con lo que estamos preparados para establecer un vínculo medial entre la cotidianidad soportada en el ambiente y las opiniones de la cháchara habitada que le acompaña.

*

- Queremos llegar a comprobar en qué medida la contundencia presencial del medio ambiente depende de los discursos que lo revisten.
- Queremos saber de qué manera el discurso vinculado modifica el medio.
- Queremos señalar la relación entre relatos ambientales básicos (naturales, urbanos, ciudadanos y arquitectónicos), pero también entre relatos y ambientes peculiares exclusivos (lugares de trabajo, de información, etc.).
- Queremos analizar la relación entre relatos vitales y figuras significativas de situaciones (planos dibujados, maquetas materiales, espacios virtuales). Haciendo hincapié en que la figuración requiere un aprendizaje tan importante como la narración de lo banal.

Si logramos aclarar estos extremos habremos alcanzado los siguientes objetivos:

1º Tendremos criterios para distinguir las situaciones ambientales donde son relevantes las vinculaciones entre relatos y figuras configurativas de situación mediales.

2º Tendremos una base para clasificar figuras (e imágenes) respecto de los relatos ambientales básicos que nos permitirá ofrecer criterios operativos a los otros grupos de trabajo y criterios estructurales para la docencia del proyecto mediado figuralmente.
3º Tendremos criterios para diferenciar operativamente la adecuación de la figuración empleada en la gestión del proyecto y el medio ambiente.
4º Tendremos un más preciso programa de investigaciones, con más ajustadas teorías y técnicas operativas para proseguir con mayor eficacia nuestro trabajo.

*

Esta edición que ahora presentamos es una recopilación de escritos (anotaciones y artículos) a la búsqueda del "grado cero" elaborados en los últimos cinco años, que tiene como objetivo estimular a los interesados en la revisión de las enseñanzas de la arquitectura.
Los escritos que se reúnen son diversos de contenido pero son convergentes en el interés. Esperamos que sean provocadores.

2. Una casa extraordinaria (Enero, 2001)

Habíamos pateado su casa de abajo a arriba. En ese momento estábamos de pie, en medio de un cuarto que, una vez terminado, debía de servir como lugar de trabajo del anfitrión.
-¿Cómo te va en tu nueva casa?
-Mira, yo soy una persona que se ensimisma con facilidad. Vivo obsesionado por mi música. Como siempre estoy en casa haciendo tareas cotidianas y trabajando, en ocasiones olvido lo que tengo que hacer, a donde tengo que ir. Me ha pasado toda la vida en todos los lugares donde he vivido. Desde que estoy en esta casa, ya no me ocurre. Cuando me ausento es ella la que me sacude, llevándome a donde debo de ir. Esta casa me lo indica todo. Me empuja suavemente. Me lleva. Y la angustia de mis indecisiones desaparece. Aquí siempre estoy donde tengo que estar.
-Podría ser que la casa, en vez de conducirte, invente las situaciones, fabrique tu voluntad.
-Podría ser, pero eso yo no lo noto. Sólo ocurre que mis deseos de hacer coinciden con lo que puedo o debo hacer en el lugar en que estoy en cada instante.

*

Más tarde pensé que había visitado la primera casa que insinúa y conduce. La primera casa que habla a su morador. Cuando se lo dije a Danilo, se sorprendió.

3. El arquitecto ciego (Enero, 2001)

Cuenta Danilo que recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto M. Parra. El encargo-heredad se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después de que visitara, estando ya ciego, la casa donde vive Danilo. Porque Parra se quedó ciego cuando todavía tenía cosas que hacer y, aún sin visión, nunca dejó de trabajar.

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos perimetrales interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Después de este examen, Parra quedó convencido de que aquello que había tocado poseía cualidades dignas de admiración. Más tarde, consecuente con este reconocimiento, señaló a Danilo como el arquitecto que podía terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, ya ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego son

maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos que determinan los límites de ciertas peculiares oquedades.

Hay que imaginar aquí las manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el vacío. Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las manos, transformadas en superfinalidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto que acaricia la materia de la construcción.

El caso Parra, arquitecto al que se le cerraron los ojos, ilustra la transferencia a las manos de la facultad de ver y certifica la capacidad de la gesticulación movimental como herramienta para la configuración espacial.

4. Danilo Veras (Enero, 2001)

Conocí a Danilo hace seis años, la primera vez que fui a Xalapa. Me lo presentaron como un singular arquitecto que construía él mismo sorprendentes edificios en los alrededores de la ciudad. Era un personaje simpático que rebosaba afecto y satisfacción. Había estudiado y trabajado en Guatemala y tenía acumulada una vasta experiencia profesional, después de haber intervenido en enormes promociones edificatorias. Ahora estaba en Veracruz iniciando una nueva aventura integral, sorprendente para los que practicamos el oficio en lugares totalmente reglamentados de formalidad burocrática, ya que Danilo no hacía planos, ni memorias, ni necesitaba licencias de obra. Estaba desarrollando un sistema constructivo peculiar basado en la producción de cáscaras diversas, conformadas por redondos y mallazos que, una vez recubiertos de un plástico mortero aplicable con las manos, le permitían hacer escaleras, muros calados y cubriciones con formas peculiares. Y, además, las podía realizar empíricamente, probando de antemano su rigidez y estabilidad, a medida que se iban colocando los elementos metálicos conformadores. El sistema era directo, artesanal y muy fácil de comprender por los operarios que, en poco tiempo, estaban actuando en complicidad con el arquitecto/constructor.

Cuando yo conocí a Danilo, había realizado unas cuantas obras para ciertos amigos, con ritmos económicos soportables y resultados espectaculares. Las obras no tenían planos convencionales y se mostraban como obras de un escultor de oquedades que, iba determinándolas, día a día, en el fragor decisorio de la ejecución. Con aquel sistema, completado por misteriosos tratamientos de impermeabilización y acabados interiores cerámicos, Danilo lograba cúpulas caladas inesperadas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que servían de escaleras. Estas soluciones eran los elementos de un repertorio formal abierto a infinidad de posibilidades. La visión de aquellas obras me llevaba a preguntarme si era posible hacerlas sin ayuda de dibujos de algún tipo. Aunque las cubriciones, coronaciones y remates, fueran expresiones directas desencadenadas por la propia obra, los arranques necesitaban de anticipación y la anticipación era casi impensable sin dibujos. En aquella visita discutí con Danilo acerca de su inevitable dibujar, pero no logré nada.

La segunda vez que estuve con Danilo, habían pasado tres años (fue en 1998). Tenía más obras terminadas, algunas de gran brillantez, y seguía siendo un personaje jovial. Me parecía el arquitecto más feliz de cuantos había conocido. Nos veíamos después del trabajo, tomando copas, y él siempre actuaba como actúan los que han cumplido una tarea satisfactoria. Al final de aquel viaje, después de una visita a un complejo estrictamente armonizado con el medio ambiente (no recuerdo como se llamaba), Danilo me enseñó, por fin, una enorme cantidad de cuadernos llenos de dibujos de plantas, secciones, vistas y detalles, confesando que constituían su secreto laboratorio, aunque insistía en que su sistema no dejaba de apoyarse en las sugerencias directas que la obra, en obra, le proporcionaba.

Después de aquella visita escribí un artículo titulado "Danilo Veras, quizás el último arquitecto feliz", que se publicó en el número de Enero de la revista N.Y. Arts Magazine (New York, 1999). En aquel escrito explicaba el sistema constructivo inventado por el protagonista, alababa las cualidades de sus espacios

integrados en el medio y vinculaba las obras con una actitud neoorganicista, inscrita en un sistema de producción preindustrial con materiales de actualidad.

La última vez que he hablado con Danilo ha sido hace unos días. Lo he encontrado como siempre, aunque, en este tiempo, su fama ha crecido hasta convertirle en una figura indispensable en los anales de la arquitectura mexicana. Esta vez no hemos discutido, pero me ha hecho vivir varios acontecimientos inesperados que me están sirviendo para volver a reflexionar sobre su figura y sus procedimientos proyectivos. Primero, visitamos una casa en ejecución que hablaba con su habitante. Luego, me contó su historia con el arquitecto ciego M. Parra. Después, me mostró sus últimas obras. Y, por fin, sin darme cuenta, me hizo asistir al espectáculo del movimiento de sus manos.

Efectivamente, estuvimos en una vivienda que indicaba a su ocupante lo que tenía que hacer. Eso es lo que el usuario contaba, ufano en su habitáculo recién estrenado. La situación era insólita y no daba pie más que a vivirla. La vivienda era interesante, con una planta baja insertada en una circulación lineal en espiral, alrededor de un espacio destinado a almacén (despensa, oficio y cuarto de ropa), con cierres que no llegaban al techo y una cúpula de luz cenital en su centro, en el centro de un techo que se mostraba continuo, abrazando todos los ámbitos de esa planta. El piso alto se desarrollaba alrededor de la cúpula de luz, con una circulación perimetral continua en la que se insertaban las particiones destinadas a dormitorios y lugar de trabajo. La casa se coronaba con cúpulas abiertas al verde paisaje, orientadas para introducir la luz a los lugares de recogimiento. Cuando le expresé a Danilo mi estupefacción y le pregunté cómo había conseguido una casa parlante, me dijo que él había hablado muchísimo con el cliente y que también estaba sorprendido por aquellas manifestaciones.

El relato de la relación de Danilo con M. Parra, ya ciego, me dio una cierta clave adicional. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos y sintiendo sus ecos. Con esta inspección, Parra hizo de Danilo su heredero espiritual.
Esta era la confirmación de que la arquitectura de Danilo es táctil, para ser tocada, y está realizada artesanalmente, con las manos, como la alfarería. ¿Y si también, estuviera concebida para y por las manos? ¿Con las manos? Las manos, en el arte plástico y la artesanía, son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia hasta transformarla en un envoltorio invertido, cargado de significación presencial. ¿Porqué no iban a ser las manos un activo agente del pensamiento configural?

Los otros edificios que visitamos eran, una gran piscina cubierta y tres pequeños habitáculos (dos de nueva planta y una reforma). Los dos pequeños edificios de nueva planta los empecé a entender como juegos escultóricos en el ambiente verde de la Pitaya. Como land-art. Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas. Como urnas destinadas a contener sueños en sus vacíos e intersticios. Sentí estas obras como maquetas que podían tener cualquier escala.

Todas estas apreciaciones empezaron a tener sentido cuando caí en la cuenta de que Danilo no deja nunca de mover sus manos, acompañando con gestos diversos todas sus manifestaciones y explicaciones. Sus manos cantan, acarician, cortan el espacio, se constituyen en elementos formales, y vibran, y se quedan quietas fabricando virtuales volúmenes, barreras, caminos, cuerpos.

Danilo habita un ámbito movimental especial en el que, además, concibe y proyecta su arquitectura. Una arquitectura radicalmente expuesta a la visualidad, pero difícilmente explicable desde las prácticas gráfico-geométricas visualistas convencionales. Danilo hace una arquitectura que se agita y habla cuando se cierran los ojos, cuando el cansancio de mirar sus inesperadas juegos de figuras de luz, hace que la mirada se suspenda en la desatención del ver, y el ambiente se transmute en densidad espacial sonora.

5. El hastío y lo insípido (Enero, 2001)

Hastío, asco, desgana, tedio. Aburrimiento mortal. Probablemente un estado especial de dilación corrosiva que tiñe la exterioridad de extraña proximidad. Una forma de disolver las barreras de la interioridad o de dilatarlas, engullendo en el tedio el recubrimiento imaginario de lo real. Desde la desgana cualquier iniciativa

es irrisoria, banal, gratuita e irónica. Las cosas y las reacciones suenan a burla, a indiferencia, a esplendor apagado e inútil. El hastío es la puerta de la fantasía sin entusiasmo, del puro ejercicio de iniciar fantaseos sin ninguna pretensión conclusiva.

En el asco se desata la sordidez y lo inorgánico despliega su sex appeal. Lo aberrante es asumido por la fantasía como un campo de posibilidad. Las barreras del inconsciente se relajan.

*

Cage dice que un modo de provocar el advenimiento de ideas es hacer algo aburrido. Cage defiende el tedio activo como umbral imaginario.

*

En el cansancio también se produce una disolución de las barreras. Pero, como observa Handke, hay muchos tipos de cansancios y, al parecer, cada uno impulsa un distinto tipo de exaltación gozosa.

*

Quizás el cansancio tenga más que ver con la aparición de los símbolos germinales. Puede que el cansancio libere la simbolización, como el hastío revuelve la imaginación fantástica.

*

Lo insípido es lo que no sabe, el grado cero del sabor y del saber. Como el silencio y el vacío son el fundamento de la música y de la plástica, lo insípido es el suelo donde descansa el gusto. Lo insípido tiene algo de goce hastiado, de allanamiento del gusto, de aburrido sentir que espera un sobresalto.

*

El hastío, el cansancio y lo insípido son modos de borrado de las fronteras, situaciones básicas enajenantes.

6. Una tela (Mayo, 2001)

Curso de dibujo avanzado. Un reducido grupo de alumnos, después de un primer período de ejercitación gráfica convencional (representaciones y expresiones informales ejecutadas con diversos rituales), se propone hacer una pintura colectiva grande, para lo cual deciden fabricar un lienzo apropiado uniendo con aguja e hilo los diversos trozos de tejidos que, entre todos, van reuniendo.

Sin más argumentación, ponen manos a la obra y, penosamente, extendiendo en el suelo las piezas a disposición, van cosiendo las juntas construyendo una pieza insólita, quizás desagradable, pero apta para recibir posteriores pinceladas o chorreones de pintura.

La tarea es tediosa, penosa, absurda, pero siguen en ella a pesar de las dificultades para convocar al trabajo al grupo comprometido.

La escena semanal de esta operación resulta chocante. Gentes sentadas encima de un vasto tapiz que va siendo consolidado con el trabajo de costura que esas gentes sentadas ejecutan entre conversaciones cruzadas y diversas. Desde la entrada elevada del aula, la situación recuerda la fabricación de velámenes marineros o la reparación colectiva de ciertas redes de pesca.

Al cabo del tiempo, después de un indefinido período de incesante costura, la tela exhibe unas dimensiones inesperadas. Empieza a ser enorme sin demasiadas razones.
El grupo busca un referente espacial que ajuste las medidas de la pieza y decide que su ancho coincida con el vano del patio central del pabellón del bar, para poder utilizarla a modo de un toldo decorado (pintado).

Para guardar el lienzo tienen que trabajar al unísono ya que las operaciones de pliegue requieren un ritual coordinado de esfuerzos sincrónicos muy precisos. Para preservar y trasladar la tela, una vez empaquetada, preparan una gran bolsa contenedora como las que portan los aparejos de los veleros.

Por fin, un día, cerca del final del curso, deciden dejar de añadir piezas y acabar el trabajo pintando el lienzo resultante para colocarlo en alguna parte de la Escuela. Y aquí es cuando se produce el gran desplazamiento de sentido que caracteriza la naturaleza poética de todo obrar artístico.

¿Pintar la tela? La enorme pieza desplegada en el suelo del aula se niega a dejarse tratar como un simple soporte y se insinúa como materia de infinitas operaciones y símbolo central de atractivas narraciones (ficciones).
Un instante, una distracción, un "de repente", transmuta un lienzo en un talismán, un enorme trapo en un símbolo cósmico. Alguien apunta que los trabajos excedidos siempre acaban cumpliendo un destino imprevisto también excesivo.

La tela, ahora, puede entenderse como un manto indefinido capaz de cubrir todo el orbe.
La tela, a partir de ahora, es un gran espejo que refleja cualquier metáfora a partir de su naturaleza de velo-mar-himen-fantasma-tejido-envoltura-sábana-mortaja-cometa-vela.
Velo, vela, tejido modular, ectoplasma crepuscular, material de construcción, enmascaramiento.

*

¿Qué ha pasado? ¿Y qué hacer ahora?
El grupo ejecutor de la enormidad se da cuenta de la transmutación en ciernes, anticipa el sinnúmero de operaciones diferentes de las previstas que la tela hace posibles, y siente el vértigo de la profundidad inesperada que su despreocupado trabajo convoca en ciertos momentos de entusiasmo.

No parece razonable que ocurra lo que ocurre y no parece fácil sacar partido formal de esta situación, en un centro docente en el que lo único valorable es la propuesta de algún artefacto duro, conciso, clasificable y referenciado. ¿Qué hacer a partir de aquí?. El grupo y su tela dejan el aula y salen al mundo. Viajan registrando en imágenes automáticas las incidencias y estados que crea este lienzo cuando se utiliza escuchando sus posibilidades simbólicas.

7. Las casas de Neruda (Mayo, 2002)

1. La Sebastiana
La primera casa de Neruda que conocimos fue la Sebastiana, en Valparaíso. Sabíamos que había vivido en otras casas que tendríamos que encontrar.
La Sebastiana está encajada en la trama urbana, en lo alto de la ladera del anfiteatro que es el soporte geográfico de la ciudad. Llegamos a ella recorriendo empinadas calles. Es un edificio de cuatro alturas y un ático, encajado en un diedro recto vertical que parece materializar las medianerías del solar. En ese ángulo referencial se sitúan las escaleras y, en su contigüidad, los servicios de agua, formando un primer núcleo de cuartos funcionales superpuestos. La casa, a partir de ese esquema, desarrolla sus plantas con relativa libertad, abriéndose ampliamente hacia las vistas al mar por los dos lados libres que quedan (Sur y Oeste).
Los pisos van decreciendo en superficie de abajo a arriba y se rematan con huecos rectos y curvos acristalados, sobre la ciudad que cae al puerto por poniente.

El orden vertical de la torre es una estricta secuencia de intimidad. Abajo, un ámbito abierto al jardín y, arriba, la biblioteca. Entre medias, y hacia arriba, salón, cocina-comedor y dormitorio. Al parecer el acceso primitivo de la vivienda se efectuaba por la calle lateral del Sur, a la altura de la segunda planta, donde se ubica el salón.

Lo peculiar de este habitáculo son sus elementos decorativos, diversos y extraños, sin lógica estilística, adheridos a las paredes, techos y huecos por razones incomprensibles en un primer vistazo. Neruda dejó dicho que las puertas eran piezas rescatadas de derribos y, luego, acogidas y reactivadas en sus nuevos destinos ocasionales. Y lo mismo pudo ocurrir con otros elementos diversos (techos, jambas, ojos de buey, ...), encastrados en la casa para siempre en el trance de su construcción.
Además estaban los muebles, las piezas escultóricas y los cuadros, un delirio de objetos de diversas procedencias y facturas, distribuidos en los interiores, entre paredes de distintos colores. Pero la casa es amplia, espaciada, con sólo algunos rincones abigarrados de chismes.

Salimos del edificio aturdidos de mirar tantas y tan diversas cosas, con la sospecha de que todos aquellos componentes y enseres tenían que encajar en historias que desconocíamos.

Fuera ya, nos percatamos de la espectacular intensidad del panorama que se divisaba. Compramos un libro sobre el edificio, en el que hay un poema de Neruda que comienza diciendo: Yo construí la casa/la hice primero de aire/luego subí en el aire la bandera/y la dejé colgada/del firmamento, de las estrellas, de/la claridad y de la oscuridad/...
Supimos entonces que la casa, además de un troquel de relatos, era un palco enfrentado a la noche, al espectáculo urbano de la oscuridad, hecho de luces esparcidas en el aire, y de reflejos, como un fuego pirotécnico congelado.

*

2. La Chascona
Neruda vivió en otras dos casas fáciles de visitar, la Chascona e Isla Negra. Cuando Fernán Meza supo que teníamos interés en ellas, se ocupó de organizar las visitas correspondientes. Precisamente él pensaba en esas casas como referencias para su tesis doctoral. Sostenía que todas ellas eran escenarios de un ritual lúdico en el que los objetos contenidos eran los elementos clave. Recordaba bien alguna de las fiestas a las que había asistido en esas casas. Una tarde, con todos los asistentes al curso de doctorado que estábamos celebrando, fuimos a la Chascona.

Era una casa muy distinta de la Sebastiana. Encajada en un solar sin vistas de la periferia de Santiago. Cerrada al exterior. Estaba compuesta por tres pabellones sueltos, localizados en el perímetro del terreno y abiertos a un jardín circunstancial, interior, con forma de cuenco, en cuyo fondo había una terraza emparrada.
Los pabellones son edificaciones simples, sin complicaciones constructivas, que se relacionan entre sí por medio de un camino pavimentado, a la intemperie, que se ajusta al desnivel del terreno.
Creo recordar que el edificio más grande de los tres es el que se adosa a la calle... (por donde se accede al conjunto). Y está organizado como una vivienda burguesa convencional, con una planta baja, contra el terreno, donde está el garaje y el acceso, una primera planta "comunicativa" (con la estancia, la cocina, el comedor y algunos otros locales), a la altura de la parte baja del jardín (donde está la terraza emparrada), y otro piso, encima, privado, dispuesto como un apartamento (dormitorio principal, baño, biblioteca y escritorio). En la visita, o no se enseñaban, o yo no alcancé a ver ni los locales de servicio ni los espacios más privados.
El segundo edificio, muy próximo al primero, adosado a la linde lateral, parece repetir la organización de otro apartamento: una sala (con bar) sobre un cuarto semienterrado (quizás un trastero) y una planta superior, prohibida a las visitas, con, al parecer, otro dormitorio.
El tercer edículo, en la linde posterior y más alta del solar, que es el remate de la sucesión de pabellones, era distinto. Una construcción en ángulo, de una sola planta, dispuesta para contener objetos y permanecer lejos de la entrada, en aislamiento (quizás para leer y escribir) o en festiva compañía. La llegada a esta pieza del conjunto se producía después de un periplo ascendente por el camino pavimentado.

Todos los interiores que nos mostraron estaban colmados de objetos y cuadros, acerca de los cuales la guía contaba interminables historias que se perdían intermitentemente en el barullo que armábamos entre todos. Fernán no estaba de acuerdo con algunos detalles, pero no porfiaba demasiado con la cicerona. Yo no dejaba de preguntarme cómo podía adquirirse, almacenar, clasificar y colocar tanto cachivache y tanto cuadro.

*

3. Isla Negra
El acto final del curso en Santiago consistió en ir a conocer Isla Negra. Esta vez nos acompañaban, en alegre cháchara, sólo tres de los doctorandos. Los demás se habían liberado, por fin, de la carga de las clases, a las puertas del fin de semana. Era viernes a mediodía.
Isla Negra está ubicada al borde del agua, de cara a una costa rocosa que recibe las mareas y las olas de un océano grandioso y temible en el que, cuando no hay nubes, se sumerge el sol. Allí, en el cambiante e incesante sonido de la intemperie, hay cuatro edificaciones: una pequeña casa, de piedra y madera de dos niveles, en la parte más alta del solar (que debe de ser la casa original, ya construida cuando Neruda compró la finca); una segunda pieza, estrecha y alargada, a continuación de la primera, toda de madera, dibujando una barrera curva que cierra al horizonte, con su concavidad, la explanada por donde se accede a este pabellón y a la primera casa; un pequeño galpón (un garaje), al extremo de la barrera curva; y un minúsculo cubículo, también de madera, por delante de las otras piezas, entre rocas, en la pendiente que cae al mar.

En Isla Negra, los objetos, las reliquias orgánicas y lo cuadros, están agrupados por temas y la edificación alargada tiene la clara disposición de un museo lineal, con salas diferenciadas para colecciones y piezas singulares. En la explanada alta, la del acceso, hay objetos grandes a la intemperie (al menos un carro, una máquina de vapor y una barca). El cubículo entre las rocas no formaba parte de la visita, pero debió de ser un lugar de trabajo en el que se apartaba el poeta. Tampoco pudimos ver los locales de servicio. En un saliente de la parte alta, adelantado a las edificaciones, frente al horizonte, está el túmulo donde descansan los restos de Neruda y de Matilde Urrutia.

*

4
Habíamos visitado estas casas en el orden inverso al de su posesión por el escritor y, quizás, al de su construcción.
En orden temporal, primero fué Isla Negra (1.939), luego la Chascona (1.953) y, por fin, la Sebastiana (1.959), aunque no conozco ni las circunstancias ni las fechas en que, tanto Isla Negra como la Chascona, fueron completadas con sus correspondiente pabellones. Pienso que, al menos, el edificio de exhibición de Isla Negra pudo construirse en cualquier época posterior a la compra de esa propiedad, quizás cuando la idea del museo temático acabó de tomar cuerpo y las circunstancias económicas del poeta fueron favorables.
Nadie fue capaz de explicarme con claridad si las cosas colocadas en las casas fueron acumuladas antes de su posesión o construcción, o si se adquirieron para rellenar los lugares que iban apareciendo. En cualquier caso, hay piezas que están en ámbitos singularizados, lo que lleva a pensar que Neruda tuvo que disponer de sitios de almacenaje y clasificación donde tener sus colecciones antes de colocarlas, o que las casas debieron de pasar por situaciones angustiosas a causa de la acumulación de trastos.

*

5
Todas las cosas que se disponen en las casas parecen estar allí para dar que hablar. Las propias casas dan que hablar. Hay cosas, de las que se muestran en las casas, que pertenecen a la intimidad privada que se deja ver, pero de las que se habla poco y con pudor. Otras, que son indicadores de pertenencia o status, de las que en general no hace falta hablar (Perec señaló esas cosas en un famoso libro); y otras, que son directas provocaciones para contar historias, o para que se sepa que su poseedor tiene historias dispuestas para ser narradas.

En las casas hay tiempos para la intimidad y el tedio, para la supervivencia, para la organización de la propia casa, para las fiestas y, en algunas, para el trabajo. Me resulta difícil imaginar a Neruda en sus rutinas cotidianas, no tengo datos. Pero sí puedo imaginarlo organizando y distribuyendo cosas, leyendo o escribiendo y celebrando reuniones y fiestas. Aceptando la indicación del sentido lúdico del mundo del escritor que sostiene Fernán, esas conductas que me resultan imaginables, se pueden entender como un conjunto único, complementario y retroactivo de actividades orientadas poéticamente.

Cada objeto, una presencia y una historia. Varios objetos juntos, una tentativa de poema objetual. Un rincón lleno de cosas, una fuente de narraciones y de evocaciones metafóricas. Un recorrido entre diferentes piezas agrupadas, un cadáver exquisito de presencias e historias encadenadas. También una ocasión peripatética para hablar con precisión (muchos sostienen que caminar facilita el acierto de las narraciones). Celebrar una fiesta, un ritual de comunicaciones verbales en el interior de un mundo de objetos que presionan y claman, sobre todo bajo los efectos del alcohol que desinhibe y facilita las libres asociaciones.
Luego viene escribir que, como colocar unos objetos junto a otros, supone dejarse henchir de pasión para inventar recuerdos de los recuerdos, encontrar analogías entre deseos y sensaciones y tantear metáforas que, evitando lo consabido y rechazado, constituyan concisos hallazgos.
Ahora es fácil considerar los interiores de las casas de Neruda como un troquel lúdico e incitador de su actividad poética incesante. O como un universo nemotécnico con señales de situaciones y narraciones latentes.

*

6. Las casas de Neruda
¿Y las casas? Sin datos suficientes para entender bien su génesis, resultan elocuentes como contenedores escénicos con distinta resonancia, en razón a sus ubicaciones geográficas y a sus configuraciones. Recuérdese que, a partir de 1.962 (y hasta 1.973), las tres casas tratadas coexistían. Tres alternativas de instalación vital y reflexiva donde poder ensayar distintos matices del inevitable y comprometido hábito de juntar palabras con propósitos conmovedores.
La casa de Isla Negra, pegada a la tierra, abierta a la vista del mar e inmersa en su implacable resonancia y aroma. La Chascona, hundida y cerrada sobre sí, sin nada donde mirar, rodeada de olor a suburbio y de anonimato. Y la Sebastiana, encaramada en el aire, dominando una ciudad mitificada, enfocada a la noche y a la primavera.

8. Las Casas de madera de Chiloé (Mayo, 2002)

Yo he vivido en casas de otros materiales más sólidos. Ahora vivo aquí en una casa de madera, entre otras también de madera, que ha cambiado mi modo de ver el mundo. Son casas que tienen olores propios que cambian con las estaciones. Con lluvia intensifican su aroma de leña humedecida. Y se mueven, y suenan. Suenan con el viento como instrumentos musicales, y con la lluvia. Y sin viento ni lluvia. En las noches tranquilas emiten crujidos y ruidos secos semejantes a pasos y trasiego de puertas y ventanas, como si estuvieran habitadas por seres invisibles que deambulan en la oscuridad.

En estas casas todos los habitantes saben lo que hacen los otros a través de los ruidos inequívocos de las pisadas, que se sienten desde cualquier lado. Fuerzan un tipo de relación en el que todos los habitantes se saben controlados entre sí. En las casas de madera la intimidad sólo cabe en la quietud y el silencio, que se hace norma de discreción.

Además son lugares calientes y oscuros, especialmente en sus rincones, en los que la luz es aniquilada por la causticidad de las tablas. En general, estas casas tienen ángulos rectos y distribuciones muy simples; y nunca están totalmente terminadas, ya que siempre pueden seguir transformándose y creciendo por los lugares libres de obstáculos. En estos parajes de lluvia y viento pertinaz, las casas de madera imponen que la cotidianidad quede envuelta, durante grandes períodos, en un ensordecedor retumbar que impide que las palabras se articulen con fluidez. Además, el viento, que siempre se cuela entre las inevitables rendijas de las paredes y las ventanas, obliga, sobre todo en invierno, a eludir ciertas superficies de la casa, que dibujan cambiantes ámbitos temporalmente inutilizables.

Desde que estoy en una casa de madera mis hábitos más confidenciales han cambiado. Como mis relaciones con mi familia, ahora más perentorias y, en ocasiones, muy tensas. Hablamos menos y nos espiamos sin remedio. Tampoco tengo los mismos sueños y empiezan a ser familiares los temores de mis convecinos. Temores a la intemperie, a los meteoros y a los maliciosos seres de las leyendas locales, que ya son compañeros inequívocos de este lugar y de mi casa. Cuando salgo de aquí, me libero, como si abandonara el fondo del mar. Pero, en la lejanía, no puedo dejar de añorar lo que ya es un horror que me ata.

9. Giorgio Manganelli (Agosto, 2002)

La Ciénaga Definitiva (Siruela)

La ciénaga es una resolución literaria del estupor. Una narración disolutoria, hipostasiada. Quizás pueda entenderse como el pristino encuentro de una urdimbre donde confluye la coerción de vivir narrando mundos.

La ciénaga definitiva aparece cuando se juega a desposeer el mundo de sentido y finalidad, reteniendo su radical patetismo. Sintiéndolo como final acabado, como muerte que ya murió. Desde el cansancio, como una banal blasfemia inventada con apasionada indiferencia, esperando del discurso una cierta purificación.

El relato parece buscar la nada cuando todavía no lo es del todo, a partir de un narrador ubicado en la ignominia, que ignora las situaciones por las que le lleva el relato, que se fabrica a saltos, en el interior de un escenario sin luz exterior, asombroso, que provoca y permite la multiplicidad de las fantasías de la penumbra inquietante.

Hay un caballo que es el que resuelve el rumbo imprevisto de la llegada narrativa a la ciénaga.

La ciénaga es especial por que es "definitiva" y, al serlo, se hace persistente y resolutoria, un marco extravagante para la coherencia y la imaginación que focaliza el discurso, entre los fantasmas de las tinieblas, por los derroteros de la sensatez hastiada.

Lo importante de la ciénaga es estar en ella, asistir a sus sorpresivas transformaciones, al acecho de sus metamorfosis, persiguiendo la forma narrativa de la "definitividad", de su imposible abandono. Y lo fundamental de esa permanencia toma cuerpo en un monólogo, transplantado desde la experiencia literaria, que descansa en el juego de las apariciones y se desgasta en una historia inevitablemente

narrativa que no puede concluir, que quiere no ser ninguna historia.

*

Las apariciones hectoplásmicas son muy hermosas, llenas de agudeza, brillantes, ensartadas sólo gracias a la indiferencia del narrador.

-Los vapores próximos y lejanos van dibujando hipótesis de edificios, disueltos de inmediato y recompuestos en cadenas montañosas.

-La noche no llega de forma natural, sino sólo porque se quiere dormir.

-La vida consiste en observar la ciénaga desde el gran ventanal de la planta de arriba (de la casa-navío).

-Cuando el crepúsculo obliga a escrutarla con los ojos entrecerrados, la ciénaga podría ser una infinita ciudad.

-Se contempla la ciénaga a guisa de experimento.

-En ocasiones la luz parece aludir a una suerte de día; un día extenuado, una luz convaleciente confiada a un espacio que resulta imposible llamar cielo.

-La condición íntima, natural, de la ciénaga es la fatiga.

-Y también la arquitectura, hecha de apariciones y tensiones que configuran envolturas cambiantes.

-La ciénaga, durante la noche, se manifiesta en dibujos perfectos que jamás se verifican durante el día. Esos dibujos se distinguen nítidamente por una leve fosforescencia que contorna sus perfiles.

-Jardín, ciudad destruida, laberinto, cenotafio, son los aspectos mutantes de la ciénaga.

-No de un jardín, se trata de un lugar donde se preparan los espectáculos teatrales que reclama su arquitectura insólita.

-En la noche teatral el narrador es un catálogo de monólogos.

-Y un coleccionista de imágenes que se ha vuelto casi ciego en la devoción de su tarea.

-Luego, los fuegos al fondo de la ciénaga hacen que ésta sea totalmente invisible, inexistente.

10. Ersilia (Agosto, 2002)

Estando en Brasil comencé a fotografiar los cables de las redes eléctricas y telefónicas suspendidos entre postes y fachadas a lo largo de las calles de las ciudades. Para verlos había que mirar hacia arriba o advertirlos a lo lejos, brillantes o negros, enmarcando el espacio libre bajo el que circulaban los coches y los viandantes. En ciertos lugares formaban complejas marañas, misteriosos ovillos de hilos de diferente espesor, flotando alrededor de indiferentes soportes por los que pasaban, además, otros conductores estirados. En las esquinas de las calles, los cables tensos se espesaban formando husos abigarrados que salvaban el vano y permitían resolver el cruce con las conducciones de las líneas perpendiculares.

A mí me fascinaban las marañas, misteriosas madejas flotantes de hilos de diferente espesor y tersura, que se me antojaban peculiares esculturas expresionistas de inesperada complejidad formal colocadas en el aire, sin marco, mostrando la ocasionalidad de su espontánea configuración. A medida que mis compañeros nativos iban notificando mi curiosidad, manifestaban cierta extrañeza frente a aquel espectáculo que ellos nunca habían contemplado con atención. Alguien me explicó que aquellas curiosas filigranas se debían al orden en que se iban derivando las acometidas a los edificios y me indicó que, analizando el grosor y la diferente tensión de los hilos, se podía inferir la posición socioeconómica de los habitantes de los inmuebles donde los conductores desaparecían.

Pronto, las gentes de mi entorno se constituyeron en exploradores que me venían a informar de sus descubrimientos de peculiares madejas localizadas aquí y allá. Y yo acabé convertido en un reportero de cables suspendidos en el vacío. En el tiempo que estuve en el nordeste brasileño fotografié cientos de inesperados arabescos que acabaron constituyendo el origen de un archivo de expresiones informales que se me antojaban señas culturales en bruto, sin interpretar. En alguna ocasión hicimos el esfuerzo de intentar desentrañar el mensaje socioeconómico que se suponía oculto en esas formas alambicas y, efectivamente, no resultaba difícil identificar las trayectorias de los hilos tensos que acababan en los edificios de más empaque, aunque todo se complicaba cuando se intentaba seguir las vicisitudes de los

hilos más retorcidos. Frente a estos conductores era mejor partir de las terminales en las fachadas y luego tratar de seguir las trayectorias en el interior de las marañas, que casi siempre se perdían después de algunas filigranas alrededor de los hilos tensos. Nunca comprobamos el nivel económico o la posición sociopolítica de los habitantes a los que servían estos conductores pero mis acompañantes nativos no tenían ninguna duda, para ellos esos hilos eran el certificado de una inferior condición.

*

Después he seguido fotografiando cables en otros países, Perú, México, Venezuela, Chile, Grecia, Tahilandia, Indonesia... hasta comprobar que las agrupaciones y marañas parecen universales aunque sus formas expresivas cambian de unos lugares a otros, constituidas en señas peculiares de identidad. En cada lugar parece haber una pauta diferente, un modo distinto de proceder en la organización de los conductores aéreos.

Claro, esto ocurre en zonas subdesarrolladas o en vías de desarrollo en las que la distribución eléctrica es posterior a la edificación de los poblados o ciudades a los que sirve y se ejecuta paulatinamente, a partir de una red elemental que sucesivamente va siendo reforzada en la medida en que los habitantes requieren el servicio, aparecen nuevos edificios y negocios, y las administraciones realizan mejoras urbanas. Hay ciudades en las que la red eléctrica está enterrada en parte con lo que se hace evidente la diferencia entre barrios sin conductores y otros que mantienen a la vista, en un plano paralelo al suelo, la urdimbre perentoria del suministro energético. Barrios abiertos al cielo frente a zonas cubiertas por el tejido ralo de los hilos que, en ciertos nodos, se arremolinan en floraciones inverosímiles. Barrios nítidos retocados para la representación, frente a extensas áreas más confusas e indefinidas a la espera de progresar una vez que las marañas desaparezcan. Vistas así, las marañas son floraciones expresivas que señalan el estigma de la perentoriedad, de la pobreza. Flores de la abyección, flores del mal.

*

Ersilia es una ciudad invisible de las de Italo Calvino, ciudad en la que "los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros, según indiquen las relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación". Y en Ersilia ocurre que cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar por en medio, los habitantes se tienen que marchar. Desmontan sus casas y sólo dejan los hilos y los soportes de los hilos. Y se van, y se instalan enfrente, y desde allí miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que los soportan. Dice Calvino que esas gentes, desde lo lejos, saben que lo que miran es la ciudad de Ersilia y que ellos no son nada.

Ahora sé que las marañas que yo registro contra el cielo son Ersilia, son las ciudades auténticas (o los barrios), la urdimbre de las relaciones en que consisten las zonas urbanas, más reales que los edificios y que las personas que los habitan. También he entendido que los nativos no vean las marañas porque, compulsivamente obligados a sobrevivir, no quieren saber que esas floraciones abstractas son el registro de su condición precaria y el único espacio donde sus recuerdos pueden quedar acogidos.

11. Un hombre con un hexaedro, por el mundo (Septiembre, 2002)

Habían decidido entre todos preparar un happening en el espacio entre los dos edificios de la Escuela. Iba a ser su trabajo para el taller de Dibujo Avanzado. Querían colocar en ese patio una serie de objetos para que sus compañeros interactuaran con ellos. Habían quedado en que cada uno fabricara en su casa un artefacto, que luego llevarían al patio para organizar una primera provocación.

X hizo su trabajo –un cubo de contrachapado reforzado de 0,90x0, 90x0, 90 del que sólo pudo pintar dos de sus seis caras– y se dispuso a trasladarlo al Centro. Salió de su casa con su objeto y se dirigió, como siempre, al metro. Hasta entrar en la estación, trasladar el cubo sólo fue una incomodidad que nadie pareció notificar. Ya en el andén, dejó el cubo en el suelo y lo protegió con su cuerpo. La gente le rodeaba reflejando el fastidio que producía aquel bulto. Lo observaban con miradas conmiseradas. Quizás pensaban en el sacrificio que suponía tener que transportar un gran embalaje a mano, en la hora punta. Cuando X se dio cuenta de que le miraban, se subió en el cubo, luego se bajó, lo volteó dejando que se vieran los lados pintados. Después se sentó en él y empezó a golpearlo rítmicamente. La gente hizo un pequeño corro y empezaron a espiarlo con asombro y curiosidad. Puede que pensaran que aquel comportamiento no encajaba con la situación. Dejó pasar varios trenes actuando con su cubo en el andén. Por fin, entró en un convoy.

X llegó a la Escuela alborozado, contando a sus compañeros que había protagonizado un inesperado espectáculo, improvisando una actuación que no sabía como explicar. Luego, todos juntos ya, colocaron el cubo en el patio del bar y lo dejaron allí. Los compañeros de la Escuela lo rodearon o se sentaron en él, pero nadie lo desplazó ni mostró ningún asomo de curiosidad.

*

Todos vamos con un cubo por la vida. Es nuestro cuerpo platónico particular. Nuestro trabajo, nuestra experiencia y nuestra marca de actores sociales con propósitos personales. Para los demás el cubo que se transporta puede ser un embalaje de cosas desconocidas, o la obra que se exhibe asociada a la persona que lo porta.

Ahora, después de este sucedido, veo que acabo de volver de Chile de mostrar mi cubo y que, en el acontecer del viaje, he tropezado con partes de los cubos de otros, como si todo consistiera en fabricar hexaedros, transportarlos y dejarlos ver. Con timidez o con orgullo. Hay cubos soñados, cubos en ciernes y otros acabados; de palabras, de hechos acaecidos, de materia dura, o de todo a la vez; y los hay sutiles o exagerados. Mientras los cubos no pueden ser abandonados a su suerte, en un patio, son pura impostura apasionada que pesa como un porvenir por alcanzar.
Deshacerse del cubo en ciernes sólo es posible si se objetualiza, si se abrevia con la forma de una obra concluida y se libera su sentido a lo que cualquiera pueda proyectar sobre él.

12. Un hombre con una percha (Octubre, 2002)

La exposición de Turner estaba llena de visitantes. La sala era un deambular ininterrumpido de personas que pasaban delante de los grabados y acuarelas dispuestas en las paredes. Todos se acercaban excesivamente a las obras y resultaba difícil pasear la mirada por los cuadros. El comportamiento colectivo era un ininterrumpido proceso de adelantamientos y obstrucciones que a todos parecía natural. Los que mirábamos los trabajos desde cierta distancia teníamos que aprovechar los vacíos que la agitación colectiva ofrecía en ocasiones.

Una pareja se adelantó ante una de las primeras acuarelas atenuadas, disueltas. La mujer se acercó a un palmo de distancia del papel, lo escrutó atentamente y le dijo a su pareja: Son sólo trazos. Son machas. El hombre no llegó a mirar el cuadro y ambos, resueltamente, se dirigieron a la salida.

*

Era alto, asténico, muy delgado, con poco pelo, teñido, rigurosamente peinado. Iba vestido de oscuro, con prendas ajadas y los pantalones escasos. Andaba erguido, con la altivez de un hidalgo venido a menos. Serio e indiferente, llevaba una percha con una funda en la mano derecha, con el brazo doblado en tensión. La funda de la percha colgaba a su lado y era mantenida en vilo a la distancia conveniente para no obstaculizar su andar. La funda no permitía ver si de la percha colgaba otro terno o no colgaba nada.
La primera vez que pasó delante nuestro, a la entrada de la exposición, no le dimos importancia. La segunda vez que le vimos, salíamos de la sala y nos dirigíamos a tomar un aperitivo. A la vuelta del refrigerio, ya de camino al aparcamiento una hora después, lo volvíamos a ver pasar por el mismo camino de las otras veces. Entonces nos inquietó.

Era un personaje paseando una percha por un lugar céntrico de la capital, un sábado soleado. Indiferente, cargado con un bulto impreciso, se nos ofrecía como un enigma insondable que estimulaba sin remisión nuestra fantasía narrativa. Bastaba con proyectar sobre su comportamiento argumentaciones que lo englobaran con cierta verosimilitud. Incitaba a la especulación conjetural, como todo lo que consignamos móvil y autónomo a nuestro alrededor.

No es de aquí; ha decidido llevar su traje a una tintorería que le han dicho está en el barrio y no la encuentra. Pero entonces estaría nervioso, harto de trasladar un peso muerto. Hay mucha gente que va de acá para allá con algún bulto para despertar compasión. Está paseando. Lleva la percha de su único traje, el que lleva puesto, y pasea porque espera la hora para que le dejen ocupar la habitación que ha rentado, donde se desvestirá y colgará sus ropas cuidadosamente. Pasea porque luego tiene que cambiarse. En la funda lleva

un traje nuevo, de fiesta, que después lucirá en la recepción a la que está invitado. Ha venido de fuera y está haciendo tiempo paseando en círculos, aprovechando la soleada mañana. No, él pasea altivo, sin ninguna señal de inquietud. Lleva el paso vivo. No lleva nada a ningún sitio. Sólo pasea su percha con la funda, como cada sábado, como siempre. Lo hace para fastidiar, para mofarse. Sabe que le ven y sólo aspira a dar que hablar. Está solo en el mundo y lo proclama. No necesita hablar, sólo moverse, acarreando un oculto disfraz de persona. Puede ser un artista conceptual, un "performer", o un actor que actúa de paseante con una percha. Sólo es un hombre que pasea con una percha.

13. Lugares (2) (Octubre, 2002)

El lugar es la arquitectura. La arquitectura de grado cero. Cualquier ámbito real o imaginario (metafórico, activo, emocional) señalable, demarcable, envolvente, reconocible, es un lugar.

Hay lugares poéticos, de acción (rituales), físicos, racionales, lógicos... etc.

Lo arquitectónico de los lugares es su demarcabilidad memorable. Su envolvencia. Su perentoriedad simbólica.

Hay lugares experienciales. Son el fundamento arquitectónico de la docencia. Los lugares de la participación son el fundamento de la vida política.

14. ¿Una arquitectura? (Diciembre, 2002)

Se presentaba en el Salón de Actos el proyecto y el estado de las obras del nuevo Aeropuerto de Madrid. La primera imagen que se mostró era una Sección confusa de un edificio bajo una línea sinuosa que lo cubría. Luego fue una planta rectangular enorme, rematada en una extensión posterior perpendicular que conectaba la parte rectangular con un gran aparcamiento, y un eje subterráneo, también perpendicular a la zona rectangular que, por el frente, atravesaba una gran extensión asfaltada para el trasiego de los aviones. De este eje emergían pequeños edificios terminales paralelos al principal, a distancias regulares entre sí y entre el primero y el edificio principal. Luego se mostró otra sección transversal, a mayor escala, del edificio bajo la sinuosa cubierta. En este dibujo se apreciaban las diversas plantas superpuestas (tres o cuatro) por donde se organizan, en los distintos planos, las circulaciones diferenciadas de los usuarios y los equipajes. El presentador, Simón Smitson, hablada de la complejidad del conjunto, de la enormidad de su producción, y de la extraña sutileza de la gran cubierta ondulada, soportada por una estructura independiente. Mostraba fotos de la obra en obra, la mayor construcción de Europa, en las que aparecían los trabajos en realización y los rincones habilitados por los operarios para comer y relajarse, al abrigo de la estructura en progreso. Fotos de los tajos, de los materiales acumulados, de la maquinaria, junto con imágenes de botijos, máquinas de bebidas y rincones de descanso resueltos con muebles precarios hechos con madera de encofrar.

También intervenía Aurora Galán. Cuando comenzaron a pormenorizar la solución de la cubierta, que era una evolución de otras cubiertas diseñadas por R. Rogers, nos hablaron del conjunto de cientos de técnicos que intervenían en la solución circunstancial de los infinitos detalles que iban apareciendo en todos los rincones de la obra. Eran un ejército de profesionales realizando un cadáver exquisito desmesurado, trabajando en grupos para rellenar de concreción las partes discretizadas del total que a cada equipo le correspondían. Claro, bajo la supervisión del grupo director (o de los grupos directores) que vigila y autoriza las propuestas para que su inclusión en el cadáver no desvirtúe el esquema formal

definidor: la sección con la cubierta sinuosa sobre la enorme planta.

Los asistentes preguntaron por los cierres laterales, por el acondicionamiento del aire, por el comportamiento medioambiental de la cubierta y por la sostenibilidad del conjunto. Los presentadores contestaron imprecisamente, ya que a ellos no les correspondían esos aspectos (unidades) del cadáver. Hubo sus más y sus menos. Luego, terminó la sesión sin que nadie adoptara ninguna postura crítica arquitectónica.

A la salida algunos teníamos la impresión de que esas enormes construcciones sobrepasan la escala en la que las obras pueden someterse con inmediatez a la reflexión crítica. ¿Ocurrirá lo mismo ante toda enormidad artificial? ¿O será que la crítica arquitectónica ha desaparecido, como toda crítica plástica, reduciendo las obras a su insólita entidad de realidades herméticas (ininterpretables), o a su mera identificabilidad como objetos singulares reconocibles por sus imágenes fotográficas?
El propio Simón S., jugó con sus diapositivas a señalar las anécdotas humanas en el interior de la obra, con más pasión y elan poético que cuando mostraba lo arquitectónico del empeño edificatorio. Estos aspectos los mostraba con estupor, con cierta lejanía, sobrepasado por la complejidad del proceso productivo, aunque con el orgullo de formar parte decisoria de un proyecto ganador en un concurso. El énfasis descriptivo de su presentación se condensó recurrentemente en la arbitraria cubierta, que parecía concentrar la esencia ideativa, la señal de marca, de la propuesta.

*

Un aeropuerto es un típico "no lugar", un contenedor destinado a abrigar el tránsito de viajeros y bultos, atendidos por empleados que trabajan todo el día en áreas delimitadas incluidas en el contenedor. Los viajeros que parten, llegan inquietos, tienen que orientarse, desplazarse cargados, resolver sus reservas, facturar sus equipajes, pasar controles, localizar y dirigirse a los embarques, aburrirse agitados hasta el aviso de salida y, luego, acceder a la aeronave, en fila india. Todo un programa de actividades paroxísticas en cuyo desarrollo la arquitectura desaparece disuelta en envoltura imprecisa. Sólo cuando el viajero hace cola y cuando, aburrido e inquieto, espera, sentado o de pie, puede mirar a su alrededor y hacia arriba y descubrir el techo y sentir el vacío acondicionado global. Los viajeros que llegan no tienen nunca nada que mirar, salvo el camino que les conduce, atravesando los controles y la recogida de equipajes, al exterior. Estos viajeros circulan por canalizaciones diferenciadas en niveles inferiores desde los que la gran cubierta no se puede ver. Los trabajadores van a lo suyo, en el interior de pequeños locales incluidos en el gran contenedor, algunos en los niveles inferiores del edificio y otros bajo la gran cubierta, que sólo pueden mirar directamente cuando se desplazan o cuando se distraen de su trabajo.

De esta elemental reflexión se deduce que el énfasis arquitectónico del conjunto se ha puesto en la presencia de un inmenso elemento envolvente intranscendente (¿o inconveniente?) para el uso, y casi siempre invisible para el usuario, que cobra su fuerza como pura imagen cuando se le escruta o se le fotografía. Hemos de pensar que se está fabricando un objeto de diseño sin arquitectura, o con todo el énfasis arquitectónico concentrado en una cubierta fotogénica, expresión de la capacidad tecnológica para resolver cualquier capricho formal y cualquier eventualidad acondicionadora, al margen de su sostenibilidad.

Es un edificio que no se puede criticar arquitectónicamente porque no tiene arquitectura. Sólo es rígida obra gruesa recubierta de decoración incidental, rematada con una cubrición sorprendente, delirante, que busca la imagen de marca de su ideador. Un edificio insignificante, pero con un sombrero peculiar, banalmente retórico, dispuesto como mera propaganda en la sociedad tecnológica de mercado.

15. El grado cero de la arquitectura (1) (Diciembre, 2002)

Un lugar para el silencio, Aniceto, y un lugar para la oscuridad.

Había que proyectar un lugar de descanso en el interior de ARCO. Eran un grupo de alumnos que querían ser tutelados para poderse presentar al concurso. Hablamos de proyectar arquitectura. Empezamos demarcando lo que no se quería proponer. No se quería hacer un recinto con butacas. No se quería un lugar elevado donde retirarse del barullo. No se quería tampoco un mero rincón con distinta moqueta. Se rechazaba hacer una escultura (ni amable ni agresiva) para apoyarse en ella.

Parecía más interesante pensar en la invisibilidad. Algo que no se viera.... Pero algo que sorprendiera. Algo que no fuera visto pero que se notara, que alterara la atención, que dislocara el acomodo de la rutina de una visita a una exposición.

De la negación de características y situaciones convencionales, aparecía un rasgo indefinido e inquietante que se transformaba en desencadenaste vacío del proyecto. Había que rastrear la esencia radical de lo arquitectónico, la arquitectura misma en su grado más básico e inasible. Arquitectura como extrañamiento, como diferencia, como envolvencia, como aquello que hace resonar la significatividad, como lo que enmarca, como lo que contextúa. La pura envolvencia resonante que extraña y suspende el flujo del transcurrir.

El desencadenante imaginario del proyecto se concretó de repente. Una cáscara invisible que marcara una diferencia sensorial radical. Un lugar en el que se oyera y se oliera distinto, sin ningún obstáculo visual. El grupo de alumnos asumió la tarea de indagar los productos técnicos a disposición capaces de lograr el objetivo marcado. Al cabo del tiempo habían encontrado un techo tecnológico de patente extranjera que anulaba las ondas sonoras bajo su proyección. Luego, con barreras de aire, pensaban configurar un recinto atmosférico aislado donde se podían activar otros olores.
Con estos elementos se construía un recinto natural, sin barreras visuales, que, colocado en medio de la zona de paso, constituía una trampa contextual. Nadie lo advertiría, pero, al atravesarlo, todos se extrañarían del denso silencio del enclave, y de su olor.

Quizás este era un camino para retomar la arquitectura. Comenzar por la disección de la experiencia arquitectónica en sus situaciones radicales primarias.

*

En las clases de Dibujo Avanzado, otro grupo de alumnos había propuesto un trabajo de la misma naturaleza. Se llamaba Aniceto y consistía en inventar la historia y los entornos de un personaje desconocido del que se habían encontrado vestigios en un contenedor de basura. Los vestigios son cuadros firmados por él (Aniceto). Una colección de decenas de retratos abandonados como detritus, objetos arqueológicos de una personalidad misteriosa. Aquí el trabajo consistía en conjeturar, situacional y narrativamente, una o varias historias donde los cuadros abandonados de Aniceto tuvieran sentido social y artístico. Se trataba de aventurar envolvencias, escenarios mundanos y aventuras artísticas que enmarcaran con sentido narrativo los retratos encontrados en un barrio de Madrid, en el otoño del 2002.

La tarea, aparentemente fantasiosa, pronto se entendió como una reflexión arquitectónica originaria, entendiendo lo arquitectónico como lo fundante de cualquier situación de parada frente al mundo, en la medida en que la parada prepara, dispone y determina para la acción comprometida. Inventar a Aniceto era aventurar un personaje en el interior de un mundo, o inventar un mundo en el que el personaje Aniceto, parado y en acción, tuviera sentido.

Madrid, un barrio periférico y Aniceto. Alguien que tira parte de su obra. Porque la rechaza, porque ahora está empeñado en otra aventura. Hay un lugar físico donde trabajó Aniceto, y un lugar cultural, y un lugar social, y una trayectoria vital. Y otras obras derivadas de las desechadas. Si Aniceto hubiera muerto y sus herederos hubieran tirado sus mediocres obras de amateur, la historia sería distinta, más circunstancial, más neo realista. El trabajo se podía entender como la confección de un guión de cine donde los escenarios y el atrezzo son singularmente importantes. Podría ser, porque la arquitectura, como respuesta a demandas, sólo tiene sentido proyectivo si se articula en historias conjeturadas.

Aquí, como siempre que se proyecta, la arquitectura es el marco (contexto) donde poder albergar con sentido las conjeturas vitales de un grupo humano en tanto que grupo social al que no podía no pertenecer Aniceto.
Otro camino para acercarse a la arquitectura en su grado más básico.

*

En las clases de Dibujo (Dibujo para proyectar) se propuso proyectar un ámbito para mostrar "las figuras de la luz". Una sala para proponer la oscuridad como matriz de la arquitectura, entendida como pura envolvencia. El juego radical entre la oscuridad y la luz, entre no ver por falta de luz y no ver por su exceso, por deslumbramiento. Una exploración de la amplitud (el lugar) sin visión. Del espacio arquitectónico como recinto, como clausura resonante con la radical exterioridad de la noche y el día.

La ejercitación produjo enseguida la advertencia del movimiento y del reposo, de las sensaciones auditivas, táctiles y atmosféricas como componentes del lugar arquitectónico, y condujo a la reflexión acerca de las situaciones externas en que un lugar puede aparecer como experiencia envolvente de la oscuridad.

*

Todos estos ejercicios han apuntado a una especie de anatomía de los fundamentos de la arquitectura. Quizás un camino para ejercitarse en la arquitectura, al margen de las modas formalistas sobre las que se suele plantear la enseñanza en los cursos básicos de las escuelas.

Hay un modo de acercarse a la arquitectura, entendiendo sus productos como objetos técnicos configurados desde la distancia exterior. Y otro modo, basado en el entendimiento y la vivencia de la arquitectura como envolvente de las acciones, con capacidad para facilitarlas o entorpecerlas, con entidad para contener y asombrar. Desde el interior, sin distancias preventivas. Pueden ser dos modos complementarios de visión, pero indispensables y, probablemente, indivisibles

16. Dibujo y proyecto (Granada) (Febrero, 2003)

Así se denominó mi encuentro en Granada con los profesores y alumnos de Análisis de Formas Arquitectónicas. Era un título genérico y abierto en el que cabía cualquier cosa. Pero, estando ya en el Auditorio Falla, ocurrió que había una exposición de trabajos gráficos producidos por alumnos de la asignatura, titulada **ARTE facto**. Eran ejercicios de dibujo "arquitectónico" realizados después de asistir a diversas audiciones musicales.
La visita a la exposición dio pié a una reflexión imprevista, impregnada por las evocaciones de los trabajos expuestos. Música y arquitectura. Música de la arquitectura y arquitectura de la música.

En Madrid había asistido días antes a la exposición "Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos", que trata de indicar la relación de la música y de los músicos con el arte plástico de principios del siglo XX.

La analogía entre la música y la pintura ya había sido señalada en el Renacimiento (Leonardo, Vassari), en la Ilustración (Newton, Diderot...) y en el Romanticismo (Goethe) en el que se buscó además la obra de arte total (Runge, Wagner), aunque sólo los artistas de principios del siglo XX intentaron vincular estructuralmente la música con las artes del espacio. Alguno de los ejercicios mostrados en la exposición consisten en danzar frente al lienzo siguiendo la pauta de la música escuchada (Kandinsky, Severini, Boccioni, Balla, Larionov....). Otros ensayan en el cuadro una especie de partitura (Kandinsky, Kupka, Klee, Picabía, Macke...). Y otros son ejercicios de pintar en el estado pasional creado después de una audición (Kandinsky, Carrá, Ender, Shkolnik, Delaunay, Survaje...)
Los músicos, a su vez, descubren que la composición musical genera una sensibilidad plástica espacial (Schomberg) y que un cuadro puede ser una partitura (Cage.)

La relación entre la arquitectura y la música también es tradicional. Desde antiguo (tradición pitagórica) estaba claro que la estructura proporcional de la armonía (instrumental) era la misma que la contenida en el esqueleto geométrico (organizativo) de la arquitectura. La equivalencia proporcional (matemático-geométrica) entre artes es una larga tradición esotérica que se desarrolla en multitud de escritos y tratados a partir del Renacimiento hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX (es la tradición del Número de Oro y las armonías proporcionales, que culmina con la aparición del "Archéomètre de Saint Ives d´Alveydre", publicado en 1911).

Aunque esto es así, entre la arquitectura y la música no se han realizado ensayos de directa trascripción como los practicados entre la música y la pintura. Donde la arquitectura si ha participado, desde Vitruvio, ha sido en la propuesta de configuraciones espaciales destinadas a albergar la ejecución musical, tratando a la arquitectura como cáscara conforme para que la música sea posible.

Quizás para la formación arquitectónica mediada gráficamente el ejercicio por antonomasia es tantear dibujos directos o de ámbitos espaciales, una vez que la música se ha dejado de escuchar. No la danza gráfica guiada por el sonido en acto, sino la exteriorización configurativa a partir de la espacialización en ausencia, provocada después de la escucha.

Y esto nos lleva a varias cuestiones relacionadas. La primera apunta a las experiencias básicas para la formación arquitectónica. La segunda nos lleva a la relación entre las distintas actividades artísticas. Y la

tercera nos conduce a la reflexión acerca de la interioridad y la exterioridad y, de rebote, a la experiencia de la insipidez o grado cero de las artes.

Respecto a las experiencias formativas en arquitectura, recientemente he leído un interesante ensayo de L. Muntañola. Se titula "¿Se puede enseñar arquitectura?" y es su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi. En este escrito Muntañola defiende que, al margen de las disciplinas profesionalizadoras (que enseñan el oficio de diseñar-proyectar), la arquitectura se aprende haciendo teatro, danza y música, como asistiendo a fiestas y demás rituales colectivos, que son las ocasiones donde se experimenta la dialógica social "provocando la imaginación espacial en relación a como los otros, a su vez, viven el espacio, de acuerdo a los usos, las funciones y las costumbres socialmente significativas".

Para Muntañola la arquitectura reside en la experiencia colectiva de la interacción, en la vivencia dialógica que hace aparecer el espacio arquitectónico como condición y referencia significadora de la participación socializada en un ritual. Arquitectura como marco y atmósfera de la convivencia política, como contexto movilizador de la imaginación dialógica.

Desde la pedagogía básica, esta radical visión debe de llevar a ejercicios que, prescindiendo de la formalidad externa (superficial) de los objetos edificados, pongan la atención en las atmósferas ambientales y las relaciones rituales de la interacción. Se supone que experimentando el espacio como acontecimiento relacional, la arquitectura se descubrirá como contexto, como referente, como envoltura constitutiva de la significación situacional.

Pero la arquitectura no puede quedarse en el mero sentimiento. Si es arte tiene que ser producida, tiene que ser configurada. Y la pedagogía debe de conducir a ese proceso de realización. Difícil ejercicio en el que se trata el contexto como texto, en el que se acaba determinando el marco donde la interacción presentida como acontecimiento debe de ser albergada y reforzada. La peculiaridad de este ejercicio está en que el proyectar arquitectónico tantea y determina los límites, las condiciones de borde, de una amplitud ambientada donde la actividad relacional social ha de poder ser significada con intensidad. Arte de la delimitación en la que siempre queda ausente el contenido. Las otras artes objetualizan el contenido, aunque todas ellas producen una atmósfera (la de su realización) y un vacío (el correlativo a su constatación como obras).

En este sentido todas las artes comparten un componente arquitectónico, en la medida en que las obras son mundos (Ricoeur) que presentan distribuciones organizadas de materia en el interior de marcos delimitadores que, al tiempo que evidencian la formalidad textual de su presencia, ocultan su dinamicidad ejecutoria (procesativa) y determinativa (intencional o dialógica (Perniola)).
Lo arquitectónico, en cualquier arte, es lo ocultado en lo manifiesto, lo contextual que su formalidad instituye en el proceso de producción de su presencia. En cualquier arte y también en la arquitectura.

Pero las artes no son equivalentes, no son directamente traducibles unas en otras, ya que proceden de distintas matrices imaginarias (activas), están involucradas en distintas manipulaciones materiales, y responden a situaciones dialógicas peculiares.
No se puede propiamente dibujar la música ni escultorizar un poema, ni edificar un cuadro... Aunque siempre se ha procedido a utilizar la recepción de obras de una modalidad artística para estimular la actividad productiva en cualquier otra.

En particular nosotros utilizamos el dibujar (el dibujo) como modalidad artística autónoma y como mediación ejecutoria para experimentar y proyectar arquitectura.
Es un uso tradicional del dibujar que fuerza la configuración de lo gráfico en ciernes hacia referentes significativos arquitectónicos.
Cualquier dibujar informal puede significarse como una atmósfera envolvente. Y cualquier dibujar estructurado con líneas y zonas puede significarse como un ejercicio de recorridos y delimitaciones que es el sentido "realista conceptual" de los tanteos proyectivos arquitectónicos en planta y sección.

Hablamos del dibujar que se enfrenta al proyectar, tanteando y explorando la arquitectonicidad de los rituales de interacción que condicionan las propuestas arquitectónicas.
Luego hay otro dibujar del proyectar que persigue la concreción técnico-formal de la envolvente edificatoria de la arquitectura en ciernes. Y otras modalidades que, con la propuesta arquitectónica concretada, se ocupan de describir técnica y retóricamente el objeto proyectado como objeto externo, como pura definición de su materialidad.
Estos dibujos se acomodan a la organización precisa de las cáscaras edificadas, pero no son nunca los determinantes de la arquitectonicidad de los proyectos, que siempre queda implícita en la configuración

tentativa y progresiva de las amplitudes, arrastrada en el proceso proyectivo.

Las modalidades descritas del dibujar conducen a dos ámbitos experimentales básicos en la pedagogía de la arquitectura. La primera es idónea (afín significativamente) para la imaginación dialógica del espacio relacional o arquitectura en su grado cero y la segunda es inevitable para la determinación técnica del objeto en proyecto que constituirá materialmente la envoltura y presencia del edificio.
Pedagogía exploratoria de la interioridad arquitectónica y pedagogía determinadora de la estructura constructiva, los límites y la exterioridad del objeto arquitectónico.
La arquitectura es el todo de estas concreciones pero en la pedagogía parece provechoso distinguir estas situaciones atencionalmente diferenciables.

Conformes con Mountañola nosotros venimos diferenciando una enseñanza del dibujar vinculada con la arquitectonicidad interior en su estado más genérico y otra, también relativa a la arquitectonicidad interior, en un grado más específico. Las llamamos dibujar para la concepción, de acuerdo con la matización introducida por Boudon. Las otras materias troncales y básicas del departamento (Geometría Descriptiva y Dibujo de Edificios) se ocupan del dibujar vinculado con la exterioridad (materialidad) de los objetos arquitectónicos.
Un dibujar que trata lo arquitectónico desde el interior y otro dibujar que lo trata desde el exterior. Desde dentro y desde fuera. Lo arquitectónico como envolvencia y lo arquitectónico como envoltura.

El vídeo que se mostró en la sesión, ilustra la pedagogía que hacemos del dibujar como experimentación del espacio gráfico, entendido como acontecimiento guiado por el sentimiento relacional y ambiental, que produce obras tentativas informales y representativas de sombra-luz, utilizando como referente el propio ambiente del aula sumido en la oscuridad o débilmente iluminado. Es una ejercitación análoga al dibujar a partir de haber escuchado una obra musical, y también análoga al dibujar a partir de haber danzado o participado en un ritual colectivo. En todos estos casos el dibujar es una experimentación del hacer (del dibujar) que produce obras que son significadas por la propia acción y por el vacío representativo (atmosférico) que conforman. Luego, después de este ejercicio, cualquier dibujo puede ser significado como configurador de ámbitos desocupados, que es la característica arquitectónica común de las obras gráficas y de la arquitectura.

Este dibujar introduce en el grado cero de lo arquitectónico, en la experiencia básica de la arquitectura como envolvencia que sorprende y da sentido al resultado como desencadenante de la espacialidad que producen las acciones (gestos, barridos) que se superponen y contraponen buscando un significante configural en el propio dibujar.

Entendemos que el grado cero de lo arquitectónico, en el dibujar como en el proyectar arquitectura, (como en el lenguaje literario), está en la neutralización ejecutoria, en el hacer configurador guiado por la extrañeza imprecisa del vacío que producen los procesos que exploran, con propósitos no representativos, el puro dibujar, o el dibujar a partir de la experiencia del ambiente como amplitud desocupada y envolvente, teñida de oscuridad.

Grado cero que se asocia con el errar, con el explorar la superficie encuadrada del soporte, al encuentro de la sorpresa de una configuración resonante (significante) en el seno del grupo pedagógico. Lo arquitectónico sin arquitectura, lo organizativo indefinido que reclama concreción.

El grado cero de lo gráfico orientado a la experiencia arquitectónica, una vez asentado, se convierte en referencia ejecutoria y procesativa, en lugar ritual donde buscar el evento conformador de lo envolvente, que es la experiencia básica de lo espacial relacional.

17. Arquitectura (Julio, 2003)

Hay una primordial chispa con un punto anespacial a partir del cual aparece el espacio (el vacío) como primer envoltorio. Punto, brillo, impulso, vacío, paz, relajación, distanciamiento. Atmósfera poética de la creación. Arquitectura en su grado básico, en su primariedad.

18. El grado cero de la arquitectura (2) (Noviembre, 2003)

La insipidez es el punto de partida del valor de lo neutro. Lo neutro – contra el estilo, después de la destrucción del estilo.
Es el lugar del atardecer / noche. Cuando todavía están por aparecer las figuras de la luz.
La experiencia de lo insípido es el final de la actividad artística. (Oteiza, Eliade, Barthes).

Insipidez = Grado cero
La insipidez es desapego.
El sabio saborea el desabor y se ocupa de la desocupación. El sabio está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado.
La insipidez es epojé.
La "Gran representación" carece de forma particular. Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes.
Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.
La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.

El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El arte del saboreo (el grado cero de las artes) está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que se desprendan los demás valores en forma de impulsos prosecutivos irreprimibles.
La insipidez, el grado cero, está en la relativa ausencia. La excelencia está más allá de la resonancia inmediata, en la disolución de los ecos.

*

La literatura de la narración. Ha pasado a ocuparse del lenguaje, de todas las dimensiones del lenguaje escrito.
La narratividad es lo que no puede destruirse sin autoanniquilarse (el escritor). Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.

Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma, en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.
El dibujar y el proyectar son como el escribir. Dibujo ≡ escritura densificada, superpuesta.
La huella recogida (escritura, dibujo, escultura). Se precipita como un elemento químico, primero transparente y neutro en el que la duración hace aparecer un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.
La palabra siempre es simbólica. La escritura (el dibujo) no es más que una duración (superposición) de signos vacíos cuyo único significado es su movimiento (su articulación).

El pretérito es euforia, es un pacto estable.
La narración (novela, historia) da a lo imaginario la sanción de lo real.
La realidad, la objetivación sólo cabe en la narración representativa o descriptiva.
La narratividad es el fundamento de la objetividad real, de la realidad diferenciada (el realismo metafísico, el intelectual).

Las obras modernas buscan la detención. La novela es una muerte. La poesía es alusión imaginal.
El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.

La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.
El grado cero del arte, inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene la utopía del arte.

19. El grado cero de la teoría (Marzo, 2004)

(Enrique Lynch, El País, 27-03-04)

Se acerca a la visión semiológica de los atentados del 11 S presentada en dos obras, una de pensadores del grupo murciano y otra del sempiterno Boudrillard.

*

Cuanto más incomprensibles son los acontecimientos o sus formulaciones, tanto más se disparan la imaginación y la verborrea para interpretarlos.

Temas clásicos incomprensibles son (han sido): el sexo de los ángeles, la Inmaculada Concepción, la Trinidad. Los trabajos de Hércules, el jardín inglés...
El jardín inglés nunca llega a complacernos pero estimula la fantasía (Kant).

Es tan abrumador el manto de la Nada que cubre nuestras vidas que la barbaridad del 11 S (ya también el 11 M) se aparece como una especial ocasión para especular.

Buscar a Slavoj Zizek.

La especulación elucubrante, delirante, plantea un concurso de frases agrupables en categorías de género: implosión, transparencia, vacío fundante, fractalidad, macro descontextualización de la conciencia, etc.

La espectacularidad del 11 S (su registro), lo arrastró al arte, a lo fáustico. Todo lo espectacular tiene connotación artística.

La semiología se ha convertido definitivamente en comentario de imágenes. En esto el método Boudrillard es fácil de imitar. Consiste en presuponer que en el fondo, nada puede ser criticado desentrañado o explicado y, en cambio, todo es <u>parafraseable</u>. Todo puede decirse de infinidad de maneras. Se fabrican discursos en los que la teoría espejea (refleja) la pretendida intranscendencia de lo real o, mejor, desrealiza lo real como hacen todas las metáforas, de tal modo que, poco a poco, todo se hace virtual (ver Castoriadis, insignificancia progresiva).

Los teóricos de grado cero no piensan ningún acontecimiento, sólo lo estetizan (lo incluyen en lo espectacular-incomprensible-fáustico).

La teoría en su grado cero es sólo contemplación relatada, parafraseo estetizante. Un buen grado cero hace que las cosas parezcan en verdad como se relatan: leves, insustanciales, meros signos de rotación (Octavio Paz). La teoría del grado cero exime de culpa y de responsabilidad.

20. La tiniebla y luz (Acerca de Turrell) ((Junio, 2004)

1

Hace años, por los 70, en una memorable cena, Palazuelo nos hizo asistir (a Santiago Amón y a mí) a una sesión de encantamiento. Era primavera. Estábamos en un local situado en un piso de la calle Fernández de la Hoz (Madrid) con las ventanas abiertas. Nos pidió que cerráramos los ojos y escucháramos el silencio durante un rato prolongado. Fue sorprendente. El entorno de objetos próximos se despegó de nosotros y la amplitud del vacío resonante de la ciudad se nos patentizó como una envoltura activa con dimensiones sensibles (indefinidas pero palpitantes) que se acoplaba perfectamente a la entidad volumétrica de nuestros cuerpos.
Desde aquel acontecimiento, cada vez que entro en un ámbito arquitectónico desconocido, edificio o

espacio público, paso un largo rato con los ojos cerrados escuchando y sintiendo el silencio vibrante de la amplitud configurada. Como aquel extraño rey de Italo Calvino ("Un rey escucha" en "Bajo el sol jaguar", Barcelona, 1989) que, extático en su trono y sin hacer uso de sus ojos (no se sabe si era ciego), sentía el palacio que le acogía como su propio extendido cuerpo, que no cesaba de enviarle mensajes sonoros y cutáneos capaces de informarle, con escrupulosa precisión, de la cambiante situación de su reinado.

Por aquel entonces se nos ocurrió, en sintonía con estas experiencias, utilizar la penumbra (la oscuridad) como situación pedagógica singular para hacer notar la envolvencia de la arquitectura, a partir de la resonancia ambiental en los lugares en los que, o no se quiere mirar nada o no hay nada que mirar. De esta iniciativa nacieron una pedagogía del dibujar que denominamos "Las figuras de la luz" y un entendimiento de lo arquitectónico desde sus constituyentes internas más básicas (ambientales y dimensionales) que denominamos "El grado cero de la arquitectura".

En medio de los esfuerzos por precisar estas orientaciones didáctico-teóricas, descubrimos el trabajo de J. Turrell, que nos pareció muy próximo a nuestras permanentes inquietudes y, además, paradigmático. Conocimos a Turrell en una exposición en Madrid (La Caixa, noviembre de 1992). Allí experimentamos ciertos espacios y algunas de las células perceptivas, y accedimos a un buen catálogo lleno de información sobre el trabajo general de este autor. A partir de entonces no hemos interrumpido nuestra búsqueda de referencias. Nos fascinaron las "Wedgework series" y los "Mendota Stoppages" muy cercanos a nuestras experiencias. Después asistimos, en el P.S.1. de Queens, en el año 2001, a una sesión en la instalación Meeting de la familia "Sky spaces". Más tarde, desde Madrid, conversamos con él, vía satélite, acerca del Roden Crater (Madrid, Arco del año 2002).

2

El sorprendente Turrell de 1992 se ha transformado hoy en un importante referente de nuestras preocupaciones didácticas por la oscuridad y las figuras de la luz y, desde luego, de nuestras inquietudes teóricas, que pasan por la búsqueda del fundamento arquitectónico (referencial) de la arquitectura.

Con ocasión de esta exposición que presenta el IVAM, queremos ofrecer un homenaje a su figura para celebrar la enorme influencia estimulante (conmovedora) que ejerce en nuestra actividad de enseñantes de la arquitectura. Y lo hacemos en forma de pequeños escritos que se han ido redactando con ocasión de diversas reflexiones en las que no hemos podido dejar de evocar su trabajo.

3

Turrell es un inventor de recintos que son trampas donde se atrapa la luz en el seno de la oscuridad o la penumbra. Configura lugares radicales dentro de los cuales, sin nada que hacer y con poco o nada que mirar, se provoca un acomodo situacional (cognito y perceptivo) del espectador, que desencadena en él una actividad fenoménico-metafórica excepcional.

Es ocioso conjeturar como pudo Turrell empezar su serie de arquitecturas para la penumbra pero, iniciado el proceso, basado en la experimentación de los límites de la percepción visual, todo su trabajo se nos antoja como un obsesivo (recurrente) empeño por radicalizar la extrañeza. Lugares como madrigueras, o como cuartos con rendijas por donde penetra la luz de la noche. Habitáculos cerrados, en penumbra, donde la luz tenue reflejada se deja sentir como autónoma. Y celdas donde la atmósfera uniforme (oscura o con cierta claridad) provoca el invento de la luz envolvente (Campos Ganzfeld). Y en éstos ámbitos, el espectador relajado que pierde sus referencias habituales para experimentar la disolución de sus límites y la aparición de otras dimensiones significativas.

En una conversación con A. Sarah Jacques ("Nunca no hay luz". En el Catálogo de la Fundación la Caixa, 1992), Turrell verbaliza la quinta esencia de su trabajo, que nosotros resumimos así: Una celda de incomunicación es horrible... Al principio no puedes ver nada... Pero resulta que nunca no hay luz... En un lugar así la mente fabrica un espacio mayor... En la oscuridad se aprende a ver donde nada se ve... La luz, entonces, se inventa... Inventar la luz es saltar (volar)... Y volar es puro júbilo... No podemos no ver... Busco en mis obras algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miramos el fuego... No quiero que haya focos, ni puntos, ni nada a qué mirar... La luz en que existimos generalmente es brutal... A oscuras se matiza mucho la luz... Hay luces que vienen de dentro... La luz está en el centro de cualquier discusión espiritual... Lo espiritual es compartir placer... El objeto de mi obra es la percepción de la luz *(la luz que no es brutal).*

En otra conversación, esta vez con Baldridge, dice: Busco la luz interior que se hace patente en la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos... El estado es como cuando se mira el fuego sin pensar con palabras...

4
Turrell desvela en sus instalaciones los límites de la percepción visual, que son las condiciones que preservan y dan acceso a las experiencias más originarias de la subjetividad. Según Benson ("The cultural psychology of self", Routledge, 2000), Turrell busca anular el pensamiento asociativo eliminando objetos en un ambiente en penumbra. Esta circunstancia contrarresta el sentido de la ubicación del espectador que se hace consciente de su insólita experiencia y se ve impelido a una intensa búsqueda de significados metafóricos cercanos a la experiencia mística. Benson argumenta que Turrell obliga en sus "trampas de la penumbra" a la disolución de las fronteras referenciales de la interioridad-exterioridad y a la pérdida del marco de localización que organiza la subjetividad.

Turrell en sus instalaciones enfrenta al espectador con sus propios fundamentos constitutivos (de la significatividad y de la relacionalidad) con el medio. Hace arquitecturas que muestran lo arquitectónico poietico más radical, porque consigue que las figuras de la luz se objetiven y los ambientes en que aparecen esas figuras se transformen en envolvencia. Turrell es un arquitecto de la arquitectonicidad y un artista de las figuras de la luz.

5
La reflexión poética dice sin cesar de la experiencia de la tiniebla, de la consecutiva noche y de un apagado amanecer subsecuente que se acompaña de luminiscentes figuras que anuncian el mundo de la cegadora luz (la luz brutal). Para Blanchot ("El espacio literario", Paidos, 2000) estas situaciones o estados conceptivos son los recogidos en el Mito de Orfeo que él identifica con la experiencia de la escritura. Orfeo, movido por la ausencia de Eurídice (por su desaparición), desciende a los infiernos para implorar la vuelta a la vida de su amada. Orfeo logra este propósito porque hechiza con su música a los guardianes de las sombras que no pueden negarle lo que pide. Aunque acceden a condición de que Orfeo no vuelva su mirada hacia su amada hasta que los dos alcancen la luz del sol. Pero Orfeo, sobrecogido por la oscuridad palpitante, vuelve la cabeza y Eurídice se esfuma.

Blanchot identifica el espacio literario (el espacio de la experiencia mística) con la mirada de Orfeo. Mirada que, siendo un acto solitario, ocurre en la oscuridad y alcanza la oscuridad desvaneciéndose en la ausencia. Luego comienza el regreso del día que exige e instaura la forma. Blanchot señala que la obra es desobra, la visión de lo invisible (de la mirada) la ausencia sin fin. Señala que la ceguera ocupa el centro del pensamiento del que obra.

6
El Zohar se da a conocer en el siglo XIII por Moisés de León como obra de Simeón ben Yojai. Se llamó "Que haya luz" y se imprimió en Cremona en 1558. Es un libro profético-místico, incomprensible desde la racionalidad. Su fuerza poética (metafórica) es altamente perturbadora. Nosotros lo hemos leído como se lee un poema épico dedicado a la creación que repite de múltiples maneras la mitificación de todos los comienzos.

La épica de la luz se puede resumir así: La sustancia del mundo está formada por cierta luz, que es la fuerza creadora. Después, hay una luz visible que fue creada por la luz primordial (el cuarto día) y que da lugar a otra luz que es oscura y es la sustancia de todo ser material. La luz es Palabra (Logos) que nace y el Logos es luz que conmueve y produce.

La épica de la luz se puede poetizar alternativamente.
El poder (misterioso poder) envuelto en lo ilimitado, sin forzar su vacío, permaneció oculto hasta que la fuerza (de los trazos) hizo brillar un punto... Más allá de ese punto nada es cognoscible y por eso se llama comienzo (Reschit).

En el principio había un esplendor... El Más Misterioso agitó su vacío e hizo que ese punto palpitara... Con este comienzo la conmoción constituyó un palacio para su gloria... Nuevamente hubo esplendor envuelto... Este palacio es llamado Elohim...

*

El esplendor que se expresa, que decide ser esplendor, genera una emanación envolvente que es la propia decisión activada y nominada.

*

La Fuerza era vacía y sin forma... Había sido y ahora era limo y desecho... Se volvió caos, la morada de lo informe... Una oscuridad que era fuego potente cubrió el desecho informe... Y el espíritu de Elohim Yajim flotaba como un viento sobre la faz del desecho... Y ese viento diferenció una cáscara encima de lo informe hirviente... El desecho purificado emitió un viento grande que formaba las rocas... Luego Bohu generó un terremoto... Entonces la oscuridad fue tamizada y contenía fuego... Además había una voz... Tohu es un

lugar sin color ni forma *(fuerza vacía)*... Bohu sólo tiene figura y forma... Bohu es lo que surge de Tohu... La oscuridad es un fuego negro de color fuerte... Hay un color rojo en la visibilidad, uno amarillo en la forma y otro blanco que incluye a todos... La oscuridad es el más fuerte de los fuegos y el sostén de Tohu... Oscuridad es fuego... Pero fuego no es oscuridad... El Espíritu es la voz que descansa sobre Bohu... La voz del Señor que está sobre las aguas...

*

"Y Dios dijo que haya luz", y la luz fue... "Y dijo" es una expresión que supone entendimiento... Dios dijo significa que el primigenio palacio (Elohim) generó y parió... Mientras producía en silencio, se oía fuera lo que gritaba... Eso era "Que haya luz"... "Y la luz fue"... La fuerza expansiva produjo un punto misterioso, el En Sof (lo ilimitado) que partió su eter y señaló el punto Yod... Cuando Yod se expandió lo que fue dejado resultó siendo Luz (OR), luz salida del eter... Este punto de la palabra OR es luz... Se extendió y brillaron de él siete letras del alfabeto que permanecieron fluidas... Así surgió el firmamento...

"Y Dios vió que la luz era buena"... Que era buena es la aceptación (columna central) que arroja luz arriba y abajo y a todos lados en virtud de Yhvh... De la luz completa se extendió el fundamento, la vida de los mundos (que es día del lado derecho y noche del lado izquierdo)...

El Zohar, en clave poético-épica, es un escrito circular edificado alrededor de la luz como metáfora central de toda creación, de toda renovación y de toda experiencia mística y beatifica. En el Zohar la luz es lo que no se puede disociar de la vitalidad. El centro de la decisión de vivir, lo que "no puede no ser" cuando hay vida.

7
Bachelard ("La flamme d'une chandelle", Puf., 1961) recuerda que mirando la llama de una vela se ensueña la vida y el universo. Que la llama es uno de los más grandes operadores imaginarios. La llama de la vela es una fuente de luz que se puede mirar, que no deslumbra, y que permite asistir al estático espectáculo de la vida protegida en una sosegada envolvencia. Bachelard nos recuerda que ante la llama se agranda el mundo, se inflama la expansión y se fuerza un mirar apasionadamente pasivo, desdoblado de nuestro ser pensante. Porque la llama de una vela es la miniturización de la emisión de la luz como misterio central de la vida universal. Y la luz es una producción sobrevalorada del fuego. El fenómeno incomprensible que permite la existencia a todo lo demás. La luz es el producto purificador de la llama que consume cualquier materia. Cuando aparece la luz es que algo está ardiendo, que algo se consume en la voluntad imaginal de vivir. La luz se entiende, con Bachelard, como el reflejo que acompaña a toda vida de hecho o en ciernes.

En otro libro ("Psicoanálisis del fuego", Alianza, 1966) Bachelard recuerda que la luz es un fenómeno producido por algo que siempre es como el fuego, de donde deduce que la experiencia del fuego es análoga a la experiencia de la luz. También señala que el fuego (o la luz) ha sido el elemento que ha resultado más difícil de reducir a sus dimensiones científicas, porque es el objeto fantástico más potente, vinculado a los más profundos mitos genéricos, a la supervivencia, a la cotidianidad, a los premios, a los castigos, a lo social colectivo, al erotismo y a la sexualidad. Incluso a la capacidad intelectiva del hombre (Mito de Prometeo).

En esta obra Bachelard identifica el fuego (La luz) como el motor metafórico central en la producción humana de fantasías.

8
Edward Gordon Craig (1872-1966) es, junto con A. Appia, un innovador teatral. Actor, teórico, autor, escenógrafo, divulgador... Viene aquí bien porque es el inventor de la instalación cambiante y expresiva, el descubridor de la "caja vacía sometida a la luz" como espectáculo autónomo. Siempre hemos visto en Craig una subterránea conexión con J. Turrell que no conocemos haya sido señalada por nadie.

A Turrell se le considera artista de lo inmaterial o de la luz y se le afilia en una cadena de realizadores que pasa por contemporáneos de Craig como Scribiabin y Wilfred, y por artistas del vacío y de la luz como Moholy Nagy, Peranek, Gyula Kosice, Schoffer, Mack, Klein, y otros. Se le suele agrupar con autores como B. Nauman, W. de Maria, R. Irvin, D. Flavin, etc. (Chavarrias, J. "Artistas de lo inmaterial", Nerea, 2002). Quizás el "filum" de los artistas de la penumbra y de la luz tenga que ser profundizada para recoger historicamente a otros precursores, pero no hay duda en el hecho de que las preocupaciones de Gordon Craig pueden inscribirse en esta línea genética de artistas.

Craig, hacia 1907 (A. Herrera, "E.G. Craig: el espacio como espectáculo" (Tesis doctoral)), propone escenografía con masas lisas, grietas entre esas masas y juegos de la penumbra y de la luz. Define en esta época el teatro como un arte del movimiento y de la luz. Habla de escenas contra los decorados clásicos y

entiende las escenas como movimientos de cosas en la cambiante luz. Craig juega con la penumbra y con la sombra que son los elementos que llenan la caja volumétrica escénica de expresividad mundana. Más tarde, después de la gran Guerra y en el radical límite de su concepción teatral, Craig piensa que el sólo vacío escénico bajo el juego de la luz es capaz de hacer ver y revelar lo inexplicable, que es de lo que se trata en el arte del teatro. Argumenta: "La escena (el vacío escénico) tiene un rostro. Su superficie recibe la luz y, según ésta cambia de posición, la escena misma varía en diálogo con ella, como un dueto, ejecutando figuras como una danza. Porque la luz se mueve sobre la escena y al moverse produce una música visual. La relación de la luz con la escena es muy similar a la del arco con el violín o de un lápiz con un papel. Durante todo el desarrollo del drama, la luz, ora acaricia, ora golpea; nunca está inmóvil aunque muchas veces sus movimientos no son visibles. Los actos se diferencian porque la luz cambia totalmente".

Gordon Craig no paraliza la luz como Turrell, sino que la mueve para componer una danza con sus figuras. Turrell aquieta la luz en el vacío de sus escenas trampas, o deja que se muevan con extrema lentitud, agigantando la sensación de asombro extrañado de un espectador situado dentro del escenario. De cualquier modo los Mendota Stoppages habrían cautivado a Craig.

9
Llamamos figuras de la luz a los resplandores que, en la oscuridad, descomponen las tinieblas y hacen aparecer reflejos que son promesas de objetos todavía sin perfilar. Cuando las figuras de la luz son el efecto de haces luminosos de cierta potencia, adquieren el protagonismo visual, disolviendo la oscuridad en los objetos dispersos que enmarcan los territorios. En intensidades intermedias, la luz contra las cosas, inventa la misteriosa figura de la sombra, que es la porción de oscuridad que permanece al abrigo de la luz entre los objetos opacos.

Las figuras de luz aparecieron entre nosotros como una situación docente especial, que permitía experimentar la envolvencia de los espacios oscuros, invertir la mirada, aprendiendo a ver las figuras de luz como autenticas entidades al margen de los objetos donde las figuras refulgen, y, además, servirá como referente externo para practicar el dibujo "asombrado" (ver J. Seguí "Oscuridad y Sombra" ed. Instituto Juan de Herrera, 2003). Nuestras "figuras de la luz" nombran una práctica y una experiencia en el currículo de los estudios de arquitectura que fuerza a los alumnos a verse envueltos y a positivizar como objetos autónomos los reflejos imprevistos o intencionados de la luz.

Turrell nos ayudó a entender esta práctica en su radicalidad ya que, desde que empezamos a ejercitarla, fuimos conscientes de la capacidad disolutiva de los límites que tiene la oscuridad, y de la potencia de transformación de la mirada que conlleva el ejercicio de no mirar los objetos cotidianos, para entender la luz recortada (figurada) como un objeto inmaterial.

10
Arquitectónico, que es perteneciente a la arquitectura, también quiere decir (en Aristóteles, "Ética a Nicomaco", Orbis, 1985) el saber que organiza; lo que organiza los planes de vida. Leibniz llama arquitectónico a aquello donde se asienta la sabiduría y dice que algo se explica arquitectónicamente cuando recurrimos a las causas finales, conociendo suficientemente los usos de ese algo (Leibniz, "Monadología", Pearson, 1984). Lambert indica que lo arquitectónico equivale a un sistema lógico-ontológico constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad de la existencia. Para Kant ("Crítica de la Razón Pura", Orbis, 1984) lo arquitectónico es el arte o la posibilidad de construir un sistema (cualquier sistema). En resumen, arquitectónico se refiere a aquello que nos posibilita dar significado a la finalidad de los acontecimientos y las acciones. También es aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura está, por tanto, en su sentido significativo, en su posibilidad relacional. No en la construcción o cáscara del edificio, sino en el ámbito interior de la cáscara, en el vacío teñido de ambiente, en tanto que ese vacío permite sentir las cosas que se hacen en su interior. Las que se hacen y las que se pueden hacer. Una buena arquitectura refuerza esos sentimientos hasta llegar a evidenciar las relaciones que los soportan. Heidegger indica que la buena arquitectura patentiza lo que engloba o enmarca, hace notificar lo que obstaculiza u oculta ("Génesis de la obra de arte en Arte y Poesía", FCE, 1980).

Llamamos "grado cero de la arquitectura" en analogía a la denominación de Barthes (Barthes, "El grado cero de la escritura", Siglo XXI, 1980), a la arquitectura que busca lo arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue su autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación de la envolvencia. A lo que queda cuando la arquitectura desaparece o está a punto de desaparecer.

En este sentido, entendemos el trabajo de Turrell como una experimentación básica de lo arquitectónico

materializada en sus construcciones destinadas a la penumbra. Tal como hemos señalado, con el grado cero de la arquitectura estamos cerca de la psicología de las situaciones vitales de Nicol (Eduardo Nicol, "Psicología de las situaciones vitales", FCE, 1953) y de la concepción de la mismidad (self) de Benson, que podríamos entender como estudios que tratan de discurrir acerca de la localización como constituyente de la arquitectonicidad de los sujetos. Turrell nos indica un camino de experimentación y aprendizaje en lo arquitectónico, que sería, al decir de Muntañola ("L'arquitectura, es pot ensenyar?", Academia de San Jordi, 2002), la experimentación nítida de la pura envolvencia como armazón dialógico de la espacialidad.

11
¿Es que los sentidos pueden registrar sin más las experiencias arrastradas en la ejecución de las obras?
¿Es que las obras pueden ofrecer la incertidumbre que las acompaña? ¿La arbitrariedad oculta que las ha sostenido hasta abreviarlas en obras?
¿Se puede mostrar la esencia de la oscuridad? ¿Se puede acaso inventar la luz?
¿Se puede jugar con lo oscuro previo y dejar que la incandescencia se cuele entre los objetos, obstaculizada y mediatizada, mientras se vive con medias palabras la mentira de perderse, imaginando discursos que hablan fragmentariamente de la tiniebla y de la luz?

12
Aforismos de la envolvencia y de la luz

La sabiduría está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado. En el origen de la luz.

Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes. Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.

La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.
El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El grado cero de las artes está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que de desprendan los demás valores en forma de impulsos irreprimibles.

La narratividad es lo que no puede destruirse sin la autoaniquilación del escritor. Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.
Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.
La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.
El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene en la utopía del arte.

*

Oteiza ("Quosque Tandem", Pamiela, Pamplona, 1993) aventura que apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad.

Estilo es imaginación. Estilo es ritmo, ademán, luz. El estilo acaba en silencio. Creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y transcendente como libertad frente a todo.
El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.

El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).
Muntañola sostiene ("L'arquitectura, es pot ensenyar?", Academia de San Jordi, Barcelona, 2002) que la arquitectura, en su grado más arquitectónico, aparece en la experiencia colectiva del diálogo. Teatro, danza

y música contienen altos grados dialógicos. Lo arquitectónico es lo dionisiaco, lo enajenante, lo orgiástico, pero contenido, relentizado, vaciado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia de lo social.

*

Tener la vista clara es perder la forma humana.
La mirada es una prótesis que agranda los cuerpos y objetos, y los distancia.
El mito es la primera envolvencia colectiva. El sostén de la significación cultural. Lo arquitectónico más básico.
La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical de lo arquitectónico.
La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certifica el pasado. El recuerdo se apega a los afectos. Otra dimensión de lo arquitectónico.
El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.
La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es lo arquitectónico de lo arquitectónico.
La metáfora describe lo inenarrable.

*

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero no deja de ver porque es nuestra propia mirada. Luz fascinante que es, asimismo, luz luminosa y atractiva.
La ausencia no se ve porque ciega.
El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la luz extensa del ocaso.

13
Obras consultadas

1. AA. VV. *"El Zohar"*. Sigal, Buenos Aires, 1970
2. Aristóteles. *"Etica a Nicómaco"*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1985
3. Bachelard, Gaston. *"La falmme d'une chandelle"*. Puf, 1961
4. Bachelard, Gaston. *"Psicoanálisis del fuego"*. Alianza, 1966
5. Barthes, Roland. "El grado cero de la escritura". Siglo XXI, 1980
6. Benson, Ciaran. "The cultural psychology of self". Routledge, 2000·
7. Blanchot, Maurice. *"El espacio literario"*. Paidos, 2000
8. Calvino, Italo. *"Bajo el sol jaguar"*. Tusquets, 1989
9. Chavarria, Javier. *"Artistas de lo inmaterial"*. Nerea, 2002
10. Gordon Craig, Edward. *"El arte del teatro"*. Hachette. 1911
11. Heidegger, Martín. *"Arte y poesía"*. FCE, 1980
12. Herrera, Aurora. *"Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo"*. Tesis doctoral, ETSAM, 2004
13. Kant, Immanuel. *"Crítica de la razón pura"*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984
14. Leibniz, Gottfried Wilhelm. *"Monadología"*. Pearson Educación, Madrid, 1986
15. Muntañola, Joseph. *"L'arquitectura, es pot ensenyar?"*. Academia de San Jordi. Barcelona, 2002
16. Nicol, Eduardo *"Psicología de las situaciones vitales"*. FCE, 1953
17. Oteiza, Jorge de. "*Quosque tandem*". Editorial Pamiela, Pamplona, 1993
18. Seguí, Javier. *"Oscuridad y sombra"*. Instituto Juan de Herrera, 2003
19. Turrell, James. *"James Turrell. The other horizon"*. Atje Cantz Verlag, 1983
20. Turrell, James. *"Turrell"*. Fundación La Caixa, 1992
21. Turrell, James. *"James Turrell"*. Cont. Art Center Mito 1995.1999
22. Turrell, James. *"Kijkduin"*. Stroom, 1996
23. Turrell, James. *"House of light"*. Gendaikikakushitsu, Tokyo, 2000.

21. Lo arquitectónico (Octubre, 2004)

Hace algún tiempo que ya no me interesa la arquitectura como profesión. Me abruma y me angustia el papel de arquitecto que sabe que la edificación es un derecho de la gente (de los usuarios), un negocio de los promotores y una profesión artística del que proyecta e intenta controlar la construcción de lo proyectado. Además, como profesor universitario y como ciudadano involucrado en la cultura colectiva, asisto a la desaparición objetiva de la arquitectura que se sume sin remedio en la invisibilidad producida por la perdida de su significación.

Desde hace tiempo creo saber que la edificación es una facultad/necesidad antropológica (existenciaria) de la que emana la arquitectura (el arte de edificar), que es una acotación experiencial elitista que sólo adquiere consistencia cuando se tienen palabras y argumentos compartidos (narraciones) para poderla percibir formando parte de las construcciones.

También hace tiempo que constato que si alguna vez ha habido relatos contenedores de la entidad de la arquitectura, hoy esos soportes de la percepción se han debilitado hasta el punto de estar a punto de desaparecer incluso de los foros más interesados. Hoy en las escuelas de arquitectura no hay discursos compartibles. Los arquitectos estrella no se saben comunicar entre ellos coherentemente; de hecho no hacen el mínimo esfuerzo por comunicarse. Nadie sabe juzgar los edificios faraónicos-emblemáticos y tampoco nadie sabe qué decir respecto a la arquitectura medial del 99% de la edificación universal. La arquitectura se invisibiliza. Todos los edificios son "no lugares". Ya nadie llega a percibir ningún ámbito artificial envolvente. Sólo quedan las rarezas espectaculares que no se ven por ellas mismas sino por su diferenciación contra la masa confusa, borrosa, de los demás edificios inclasificables, invalorables, imponderables, que disuelven progresivamente la entidad del medio artificial.

Hoy sólo hay un discurso significativo aunque no puede vincularse bien (claramente) con ciertos edificios: el de la sostenibilidad, que trata de una eticidad anticonsumista y ecológica al margen del aspecto presencial de los artificios arquitectónicos.

Marion Z. Bradley en las "Brumas de Avalon" relata la saga del Rey Arturo en clave perceptiva, ya que en el mismo lugar de Bretaña (en Avalon), las gentes podían ver (experimentar) dos mundos diferentes, uno arcaico y mágico y otro objetivo y cristiano, según la sensibilidad activada o reprimida por sus creencias. Su novela relata como la vitalidad del modo de ser objetivo-cristiano, en ascenso social, hace desaparecer poco a poco en la bruma de la insignificancia (en la invisibilidad) el modo de vida más arcaico.

Creo que la arquitectura (arcaica arquitectura) ha desaparecido perdida en las brumas que emanan de una visión del mundo enturbiada por la violencia del llamado pensamiento único capitalista y la universalizada virtualización de la insoportable realidad.

Hablar de arquitectura es vergonzoso porque sólo es visible (tratable) la arquitectura fotografiada usada como propaganda de los grupos de presión y del marketing.

En esta situación sólo me interesa de la arquitectura las tareas que me resultan placenteras cuales son: la radicalización proyectiva, el enfoque teórico a partir de una reflexión critica extrema y la adecuación educativa de lo arquitectónico existencial.

Hablo de la arquitectura en su generalidad, como parte de los edificios y como fundamento de la ciudad, aunque admito que la ciudad tiene, al menos, su inevitable pertinencia como contenedor de todos los relatos novelables de la sociedad industrial desde el siglo XIX.

Me ha impresionado mucho darme cuenta de que lo arquitectónico es una componente bio-antropológica vinculada a la constitución psicológica de la mismidad (el *self* anglosajón) que supone la constitución narrativa de la relación con el mundo como condición de posibilidad de la subjetividad (C. Benson, *The Cultural Psychology of Self: Place, Morality and Art in Human Worlds,* Londres: Routledge, 2001). También me ha conmovido la indicación que hace de la melancolía (enfermedad burguesa por antonomasia) el recipiente del sufrimiento gozoso y de la iniciativa artística (C. Bürger. y P. Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal, 2001).

Creo que es tiempo de reenfocar la consideración teórica de la arquitectura y la consecuente pedagogía del oficio de arquitecto que habría de dejar de guiarse por la ideología de la aproximación a los genios mediáticos a la moda y reorientarse a la edificación sostenible sin pretender mantener vivo el cadáver obsoleto de la visibilidad arquitectónica. Esto también debería de llevar a buscar y proponer nuevos criterios (negativos sobre todo) de estilo basados en la invisibilidad inevitable de los edificios.

22. M. Foucault. El grado cero de las figuras retóricas (1) (Mayo, 2005)

"Discurso y verdad en la antigua Grecia". Paidós, Barcelona 2004

Parresia

La parresia. Franqueza al hablar.
Hablar con libertad...
Parresiastés es que utiliza la parresia... alguien que dice verdad (que dice la verdad), que fabrica la verdad al decir). Que hace del decir verdad.

*

"El grado cero de las figuras retóricas se produce cuando se habla sin planeamientos previos, cuando no se busca más que el pleno decir que, diciendo, funda la verdad al margen de su articulación organizativa".
En esta indicación Foucault presenta este grado cero como la inmersión en la espontaneidad arriesgada que no calcula nada, a la búsqueda del ajuste entre lo dicho y lo que desencadena el decir como totalidad.

*

A Foucault le gustaba el trabajo en equipo, la investigación colectiva.
"Parto de un problema en los términos en que se plantea actualmente e intento hacer su genealogía; genealogía quiere decir que yo mismo lo analizo (buscando sus raíces) desde la cuestión presente."
La reflexión siempre es así, aunque a falta de una beuna genealogía se haga una aceptable anatomía.
(M. Foucault, "El cuidado de la verdad", en Estética, ética y hermenéutica, Barcelona, Paidós,. 1999)
Experiencia es correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.
(M. Foucault, "El uso de los placeres". Historia de la sexualidad II, Siglo XXI Editores, 1986).
Formas y modalidades en que el individuo se constituye y se reconoce como sujeto (atado, implicado).
En el estudio de la sexualidad (los placeres sexuales), Foucault encontró las practicas de sí (estética de la existencia) como factores problematizadores de la acción sexual.
Las técnicas de sí suponen que la existencia del individuo debe de entenderse como una obra de arte que requiere un aprendizaje detallado.
El cuidado de sí es una tarea ardua, terapéutica que supone el cuidado del y con el lenguaje.
La parresia supone que el sujeto de la enunciación y el de la conducta se encuentren y coincidan. La tarea general tiene que ver sobre todo con la catarsis y con la lucha por la verdad: que implica a su vez un estilo de vida que acredita la libertad del decir, que es el valor de decir.
En esta búsqueda aparece la parresia como el decir verdadero, sincero y arriesgado que es central en el pensamiento moral y político grecorromano.
La parresia se enfrentó a la profecía, la sabiduría, la retórica. La retórica venció a la parresia pero esta se consagró como un modo de hacer filosofía (un modo de vida en pos de la filosofía).

23. De frente (Noviembre, 2005)

Llegamos a Florencia por la mañana. Habíamos viajado en tren desde Roma porque en Florencia no había una sóla habitación disponible. Era mayo del año 1980 y se conmemoraba el cuatrocientos aniversario de los Medici (Firenze e la Toscana dei Medici nell Europa del cinquecento. Il primato del disegno. Ed. Electra, 1980). Florencia estaba cubierta de nubes pero la temperatura era agradable. En el trayecto desde la estación hacia la Plaza de la Señoría nos vimos envueltos por una disciplinada horda de turistas que circulaban lentamente, haciendo arbitrarias paradas para mirar el exterior de algunos edificios. Se detenían por grupos en cualquier lugar, acera o calzada, de las calles peatonalizadas por donde nos movíamos. Nosotros íbamos más deprisa porque queríamos llegar cuanto antes a los Uffizi y nos impactó que el casco histórico estuviera colmado de gentes paseando en la misma dirección, mirando a la vez, por grupos, partes de las fachadas de los edificios históricos que franqueaban el itinerario. Nosotros para avanzar los íbamos

esquivando. A mitad de nuestro recorrido advertimos que las gentes que así procedían llevaban incrustados auriculares conectados con unos aparatos emisores que algunos llevaban colgando. Iban escuchando palabras que describían edificios y sus detalles y contaban historias de su aparición en la ciudad. Recuerdo ahora que, descubierto el subterfugio fabulador como fundamento turístico de aquella conmemoración, Florencia se nos desveló como una exposición de edificios alojados en el murmullo sordo de su presencia anacrónica hecho audible para los portadores de los aparatos por el discurso mecánico de una voz blanca que, en el idioma de cada oyente, repetía un texto convencional que se proponía como testimonio certificador del protagonismo de cada edificio de los señalados en los catálogos históricos de la región.
Quizás, sin estas narraciones, ajustadas al recorrido a pie por los distintos itinerarios seleccionados, la mayor parte de las construcciones de Florencia, con sus detalles arquitectónicos incluidos, habrían permanecido invisibles para muchos de los turistas que recorrían la ciudad.

*

Parece que el turismo es la segunda industria mundial (la primera es la construcción y la tercera es el narcotráfico). La segunda actividad generadora de riqueza en el orbe. En un reciente congreso habido en Barcelona (en el mes de mayo de 2005) se constataba la salud de este sector económico y se anunciaba que en breve habría que esperar y, por tanto planificar, desplazamientos para mil quinientos millones de personas al año. Mil quinientos millones de burgueses que aparecerán en infinitos lugares de la tierra, previamente preparados para recibirlos, a coste tasado, como lugares prestigiados por alguna peculiaridad que los ha de diferenciar a toda costa de todo lo que les engloba. La llamada del congreso era para los inversores en el turismo a los que se anunciaba un futuro prometedor si se prepara con tiempo el contexto infraestructural donde los viajes publicitados pueden llegar a tener sentido. Se urgía a todos los operadores a programar destinos, construyendo alojamientos dentro de una red eficiente de servicios, y a señalar recorridos ciudadanos y visitas extra-urbanas (a monumentos y paisajes) preparando las narraciones, políticamente correctas, editadas en documentos escritos o grabaciones, capaces de singularizar esos lugares, envolviendo las presencias fotografiables en relatos atractivos y patéticos de historias ocurridas teniendo a los lugares como protagonistas o como escenarios.
De algún modo, en el congreso de turismo de Barcelona se recordaba la necesidad de recubrir con palabras todo el universo, porque preparar el mundo para el turismo supone la hetereotopización de todo lo visitable (todo es visitable en principio) que consiste en aislar los elementos de cada lugar elaborando historias que permitan percibirlos en su singularidad peculiar.

*

Este era el ambiente de nuestras preocupaciones cuando la editorial X decidió publicar el trabajo de Graziella Trovato acerca de "La fachada", sobre el que habríamos intercambiado puntos de vista de toda índole mientras tomaba la forma de una tesis doctoral.
Si la fachada es la faz de cada edificio, la ciudad podía entenderse como una galería de retratos en un ambiente (contexto) en el que se destacan edificios que son "objetos singularizados" diferenciables del resto, o porque se recubren de historias especiales, o porque apuntan a significados peculiares desde su aspecto diferencial. Porque dicen o porque aparentan cosas distinguibles de lo que dicen o aparentan otros edificios y el conjunto de todos ellos.
Pero aquí aparece una primera pregunta (A): ¿dicen algo los edificios?; y luego una segunda (B): ¿en que se basa la visibilidad de las construcciones?; Y una tercera (C): ¿Si los edificios se pueden ver, qué es lo que dejan ver las fachadas?

*

(A)
Es común entender las ciudades como textos cuyos caracteres son las vías públicas y los edificios, que pueden ser leídos de maneras precisas por aquellos que conocen sus historias. Pero también es general pensar que las ciudades son testimonios estratificados de diversas dinámicas del poder que no dejan de murmurar historias inaudibles que todos los humanos intentan adivinar.
George Steiner en su escrito "La idea de Europa" (Siruela, 2005) señala que una de las peculiaridades (entre cinco) que caracteriza nuestra cultura es que, en Europa, las calles, las plazas, las avenidas, los paseos, etc. llevan nombres de estadistas, militares, músicos, poetas... que convierten las ciudades en crónicas vivientes de su historia. Releer los rótulos de las calles de cualquier ciudad europea es hojear un pasado presencial. Después de reflexionar sobre las dificultades en la metódica aplicada la rehabilitación de muchas de las ciudades dañadas en las guerras dice: "cuando caminamos entre estos sólidos espectros nos invade una sensación extraña de enorme tristeza. Es difícil expresar con palabras el ambiente, el aura que el tiempo autentico concede al juego de la luz en la piedra, en los patios, en los tejados..." Porque también para Steiner ("Lenguaje y silencio", Gedisa, 1982) la tristeza es un estado que, si es silencioso, hace aflorar la resonancia del murmullo en que consiste nuestra mismidad situacionada, difícil de articular. Pero hay más, Steiner entiende que el silencio es lo que es clamoroso porque, después de haber hablado, el silencio es primordialmente recuerdo de la palabra, presión bulliciosa de su función indicativa, narrativa y explicativa.

*

(B)
Según las últimas reflexiones provenientes de la psicología cognitiva, percibir es una función muy compleja que, apoyada por los sentidos aferentes (la vista, el oído, el tacto, etc.), se organiza en base a la experiencia esquematizada por la acción y a la categorización general soportada por el lenguaje. Varela ("Conocer", Gedisa, 2002) subraya que no se "ve" con los ojos propiamente cuando recuerda que el área cortical donde se concentra la visión es estimulada sólo en un 20% (porcentaje muy pequeño) por la actividad neuronal desencadenada en la retina. Indica que descubrir que el 80% de la estimulación perceptiva visual procede de regiones cerebrales internas, ajenas a la visión, debería llevar a entender la percepción en general como resultado de la interacción (enacción) espontánea de la totalidad orgánica (cerebral) que alcanza en ocasiones situaciones relativamente estables. Desde esta observación algún otro autor (Bruner, "Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva", Alianza, 1990) ha llegado a decir que se ve, sobre todo, con palabras, con relatos, al considerar el lenguaje y la categorización conceptual como el único marco capaz de determinar el reconocimiento. Distinguimos como percepción visual lo que pasa por nuestros ojos porque condensamos las sensaciones en esquemas relatables, conceptuables, manejables, útiles. Nadie puede ver algo que no esté relacionado con lo que ya sabe y es de su interés.
Por esto mirar la ciudad es un ejercicio relativamente vago hasta que la ciudad puede ser significada y narrada, que es lo mismo que decir percibida. Bourdieu ("La distinción", Madrid, Taurus, 1979), indicó en alguna ocasión que la arquitectura y la ciudad son invisibles para el ciudadano medio o, dicho de otra manera, que la ciudad, como la arquitectura, sólo son visibles parcialmente en razón a la significación utilitaria (de referenciación cotidiana) que se va pegando a los ámbitos aislables del contexto general.
Monetti ("Atlas de la novela europea 1800-1900", Trama, 2001) señala que la novela evoluciona en la misma medida en que se consigue narrar el medio en que se habita. Indica que la novela nace como forma simbólica del estado-nación cuando se logran contar las luchas internas que lo constituyen. Y como forma simbólica de la sociedad industrial (XIX) cuando se llega a relatar la configuración de las ciudades como sistemas de lugares vinculados con los estatutos sociales de sus habitantes. La tesis de Monetti es muy fuerte y decisiva: la ciudad se vive con la ayuda de los esquemas capaces de soportar historias albergadas. Lo fundamental de una ciudad es su entidad como sistema de lugares donde han ocurrido historias y donde se pueden alojar otras historias (narraciones)
La ciudad es entendida hoy por muchos como un crisol de relatos, como un conjunto de fondos (decorados) donde se han desarrollado y se desarrollan acciones sociales que se pueden contar. También la arquitectura es un fondo de figuras narrativas. Entendidas así la ciudad y la arquitectura, en ellas sólo serán percibibles las partes de las que se puede hablar y en la medida en que den que hablar. El resto permanecerá invisible.
Enseñar a mirar la ciudad es proporcionar ficciones que permitan pegar historias a las figuras que se utilizan con la narración.

*

(C)
Los técnicos ven los edificios ignotos de ciudades desconocidas en el ambiente de las descripciones que sostienen su tecnología o sus estilos acotados históricamente. Aunque estas descripciones no sean propiamente historias, si son narraciones explicativas de la lógica de su producción, totalmente universalizada.
Sea como sea la ciudad y el paseante que la escrute, siempre habrá algo que ver, porque siempre habrá alguna narración silenciada para poder utilizar; frente a las singularidades que se discriminan en el encuadrar que es el mirar.
Dice Thomas Mann ("Viaje por mar con Don Quijote", R que R, 2005) que lo que nos rodea no nos parece estético, que sólo tiene belleza (encanto) lo que tenemos en frente. Hace esta acotación, evocando a Schopenhauer, destacando que sólo lo confrontado, sentido como separado de nosotros, tiene capacidad para convocar la emoción de lo bello. También parece indicar que lo que nos envuelve nos hace sentir confundidos.
Si diferenciar es mirar de frente, de cara, habría que desarrollar una fenomenología de la dinámica de experienciar una ciudad como un ambiente envolvente (murmurante) que se va aclarando en la medida en que afrontamos los edificios de cara, buscando su fachada, que es la manera de diferenciarlos del ambiente que los contiene.
Buscar la cara y dar la cara a un edificio supone separarse de él, separarlo a él y dejarle decir o permitir que sean audibles las historias en que adquiere notoriedad presencial.

*

El trabajo de G. Trovato trata de la visibilidad singularizada de las piezas que componen la ciudad. Trata de la fachada como frontalidad. Y se detiene en una reflexión estructural sintáctica de este elemento que polariza los edificios en sus componentes internos y externos materializando el limite que da cara al ambiente donde el edificio aparece. En el trabajo se apunta un aspecto "narrativo" del que no se ha hablado todavía: la fachada como lugar donde reflejar un espectáculo ajeno a lo arquitectónico, como interface de la estructura comunicativa que los media distribuyen en el espacio urbano. Ahora hay edificios que, a falta de otras historias, muestran información y espectáculo, son soportes donde se cuentan cosas ajenas a su naturaleza (a su estructura técnica y a su historia).

24. Arquitectura y literatura. Anotaciones a partir de la lectura de Foucault (Noviembre, 2005)

Javier Seguí de la Riva

1

"Desde Manet y Flaubert cada cuadro pertenece a la superficie cuadriculada de la pintura y cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito. Manet y Flaubert han hecho existir, en su propio arte, los cuadros y los libros" (M. Foucault, "Prólogo" en G. Flaubert, La tentación de S. Antonio. Siruela, Madrid, 1989).

También la arquitectura se refiere al museo de los edificios y se encuentra sumergida en el murmullo indefinido de lo edificado, de lo construido que luego, por su calidad, ha sido ubicado entre los hitos acotadores del arte edificatorio.

2

En "Lenguaje y literatura" (en De Lenguaje y literatura. Paidós, I.C.B./U.A.B., Barcelona, 1996) Foucault acomete de manera estimulante la cuestión de la literatura. Tan brillante es la argumentación que parece preparada para servir de guión a nuestra reflexión sobre la arquitectura.

Dice: "**¿Que es la literatura?. Es una pregunta que sólo tiene sentido cuando se pretende hacer literatura, porque es entonces cuando se siente el vacío tensionado que rodea el escribir del escritor. La literatura se aloja en la pregunta sobre la literatura hecha al tiempo que se escribe**".

Podemos fácilmente formular las mismas preguntas relativas a la pintura y a la arquitectura desde la experiencia del pintar y el proyectar para descubrir que las artes Pintura y Arquitectura son también vacíos tensionados, pura voluntad y presentimiento que toma sentido cuando se fabrican obras, cuando el hacer anula el pensar.

Dice Foucault que primero está el lenguaje que es "**el murmullo de todo lo que se pronuncia y, al tiempo, ese sistema transparente que hace se nos comprenda cuando hablamos**". Después están las obras, que son "**configuraciones del lenguaje detenidas, inmóviles, constituyendo un espacio en el que se retiene el derrame del murmullo**". Y por fin, está la literatura, que "**no es ni la obra ni el lenguaje, sino el vértice del triangulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra**".

Pensando ahora en la arquitectura y la pintura, se dibujan ahora dos triangulos basicos analogos a la polaridad propuesta por Foucault: –construccion–proyecto de edificio–arquitectura–y–trazado de huellas–cuadro–pintura–.

El lenguaje en la edificación es la construcción. La obra, el artefacto industrioso proyectado y erigido para algo. La arquitectura tendrá que ser la relación entre ambos, relación tensa, inaprensible, que toma cuerpo en el proyectar y dirigir, que ahora se presentan como el hacer profesionalizado que señala la arquitectura como palabra para recoger el oficio y la pasión al proyectar.

En este contexto la trilogía trazado-planta/sección-proyecto conforma el núcleo del proyectar, entendido como tensión vacía del dibujar (trazar) que tantea configuraciones que pretenden ser modelos a edificar.

En el artículo de referencia, Foucault sigue diciendo que hay una idea preconcebida de literatura y un acontecer literario que también nos lleva a buscar la analogía con lo arquitectónico. Dice: "**Hasta el XIX la literatura era un lenguaje hecho de palabras como las demás, pero elegidas y dispuestas de tal manera que a través de ellas pasaba algo 'inefable'. Pero la literatura ahora no es así, no está hecha de inefables, sino de fábulas, de algo que esta por decir pero que se dice en un lenguaje que es ausencia, que es desdoblamiento, que es simulacro. La literatura es hoy una distancia socavada en el interior del lenguaje..., una especie de vibración sin moverse del sitio. La literatura sólo es literatura en el instante de su comienzo. La literatura es un ritual... que traza en las palabras su espacio de consagración**".

La arquitectura también se muestra de un modo peculiar según las épocas. También hasta el siglo XIX era la designación de algo que se manifestaba en ciertos edificios admirables, para después llegar a ser algo que es tensión vinculada a la pretensión conmovedora en algunos edificios, distancia en el interior de la construcción edificativa. La arquitectura sólo es arquitectura en el instante de su concepción (comienzo). La arquitectura es un ritual que implanta en la edificación su espacio de consagración. Una pasión acotable que palpita al proyectar edificios, cuando se busca en este ritual una distancia (configural) que ha de alejar al edifico de su perentoriedad constructiva.

*

3

Para J. R. Morales (Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la arquitectura. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999) arquitectura es un vocablo compuesto por dos radicales: arche y techné. Arche es preeminencia, fundamento organizador, fondo estructurador. Techne es una disposición productiva, acompañada de razón; virtud efectuante. Este análisis lleva a Morales a sostener que arquitectura es técnica de técnicas, artificio genérico. Como la técnica nos sitúa en el mundo y el arte nos coloca frente a él, la arquitectura ha de ser apreciada a partir de discernir el arte de la técnica y considerar su integración en los productos edificados

(proyectados y ejecutados). Pero la edificación es un producto de compleja realización que, primero, hay que proyectar teniendo presentes las pautas de la construcción para que, luego, sea construido por operarios que no han proyectado el edificio, por artesanos que articulan materiales en un quehacer colectivo sinfónico bajo las indicaciones de otro alguien que es el director de la obra. La edificación se concibe proyectando edificios con dibujos en planta y sección, tanteando disposiciones construibles que configuran vacíos utilizables. Y la realizan otros, siguiendo la pauta del proyecto, como ocurre con la música. En el proyectar es donde es más patente el entorno tensado y ausente de lo arquitectónico (la arquitectura). Mientras en la ejecución casi toda la problemática es técnica, porque sin ella la edificación proyectada arquitectónicamente se desharía en una mera producción grafica, pictórica sin más.

*

4

Dice Foucault que cada acto literario (con pretensión literaria) implica, al menos, cuatro negaciones, cuatro tentativas de asesinato: "**Rechazar la literatura de los demás; rechazar a los otros el derecho a hacer literatura; rechazarse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y rechazar decir algo distinto del asesinato rechazado de la literatura**".

Esta anotación parece generalizable a todas las artes en cuanto que la impostura del hacer arte sólo puede arrancar negativamente, apegada a cierta filia por el estimulo artístico que la obra propia y de los demás genera por defecto. Un artista sólo puede apoyarse en una pasión activa ritualizada, hostigada por la anticipación de lo que se quiere evitar, pero que se deshace en la propia acción ciega que traiciona siempre la pasión, planteando la beligerante duda de cómo puede ser el arte cuando no se puede saber que hacer, o cuando siempre resulta ser contraposición (distancia) de lo que cada uno es capaz de producir.

D. Ashton (À rebours: la rebelión informalista, 1939-1968. MNCARS, Madrid, 1999) acota una declaración de Picasso: "**Nunca sé de antemano qué colores voy a utilizar. Mientras trabajo no juzgo lo que estoy pintando sobre el lienzo. Cada vez que empiezo un cuadro me siento como si me estuviera arrojando al vacío. Nunca sé como voy a caer. Sólo después, comienzo a evaluar con más exactitud el resultado de lo que he hecho**". Ashton refuerza la cita con una observación de Bazcotes que señala: "**para algunos de nosotros el propio acto de pintar (o de escribir) se convierte en la experiencia artística". ...porque pensamos que "sólo tiene valor aquello que es susceptible de cambiar**".

*

5

Dice Foucault que la obra existe porque la literatura (o arquitectura, o pintura) es profanada por las palabras (o los elementos constructivos, o los trazos) sostenidas por ella. "**La obra siempre desaparece convertida en un ensayo de tentativa literaria**" (arquitectónica, pictórica) **que sólo existe porque a su alrededor hay una continuidad literaria** (arquitectónica, pictórica).

Luego señala que la "**literatura tiene dos figuraciones: la trasgresión y la continuidad**" a la que también llama machaconería de la biblioteca. Entiende que transgresión es borradura, muerte; y continuidad es transito, vinculación, compromiso. Dice que la muerte y la biblioteca son los espacios de la literatura (los ámbitos tersos y vacíos que enmarcan el escribir).

Esta acotación parece fácil de aceptar en el ámbito de la pintura pero se presenta oscura aplicada a la arquitectura. Porque la arquitectura es, sobre todo, continuidad tectónica, edificatoria, con muy débiles atisbos de transgresión. El lugar de la arquitectura no cabe duda que es la muerte, dentro de la que centellea la vacía ilusión de asombros excitantes (ultramundanos), que algunos edificios convocan.

*

6

Barthes (El placer del texto. Siglo XXI, Mexico D.F., 1993) dice que "**los signos por los que las palabras indican que pertenecen a la literatura son llamados por la crítica la escritura, ya que es la escritura la que hace de cualquier obra escrita un modelo concreto de literatura**".

Claro, aquí habría que pensar qué unidades edificatorias (grafiadas en el proyectar) pictóricas hacen de los edificios y los cuadros modelos concretos de arquitectura y pintura.

En relación a estas artes plásticas habría que aceptar que todo lo construido y lo encuadrado son modelos concretos de arquitectura y pintura, siendo lo construido y pintado (trazado) lo que la crítica toma como tal. Pero ojo, porque los edificios construidos arrastran la arquitectonicidad de los proyectos, de los planteamientos de las obras y de los modos de erección constructiva empleados, que suponen diversos vacíos sucesivos de arquitectonicidad variable, indistinguible en la obra final. Simulacros superpuestos que se refuerzan desdoblándose tanto, que nos hacen aceptar la arquitectura como un cadáver exquisito, colectivo, como la resultante de "tensiones" dispares imposibles de comprender.

*

7

Sigue diciendo Foucault que "**antes del XVIII todo escrito era una actualización de un lenguaje mudo y primitivo. Toda obra venia a ser una restitución que iba a alojarse en el interior de ese lenguaje mudo (la palabra de Dios)... Aunque en el XIX se deja de estar a la escucha de esa habla primera y, en su lugar, se empieza a oír el amontonamiento de las hablas ya dichas; la retórica ya no funciona. Y las**

obras son hablas que se repiten borrando todo lo que se ha dicho para captar la esencia de un vacío", el vacío en que consiste la presencia de lo literario cuando se esta escribiendo.
Insiste Foucault, **"la literatura es la virilidad del lenguaje contra la feminidad del libro: lenguaje mortal, repetitivo, redoblado... de las obras.... que son los lugares donde los autores acaban encerrados"**.
En estas apreciaciones la analogía con la arquitectura es directa, aunque apetece decir que la arquitectura es la virilidad de la configuración envolvente y extrañada, que se proyecta contra la feminidad del edificio que se construye repitiendo sistemas, productos y efectos hasta encerrar a los autores de los proyectos en la indiferencia de sus tensiones.

*

8
Dedica Foucault parte de su articulo a presentar la crítica literaria como un lenguaje de 2º grado que se caracteriza como **"la repetición por un lector de lo que hay de repetible en el lenguaje"**, y que tiene tres formas de ejecución: **"como 'acotación' del tratamiento de los elementos del lenguaje; como indicación de las identidades, mutaciones y tematizaciones; y como desciframiento de las implicaciones que la obra se hace a sí misma"**.
En las artes plásticas la crítica puede pensarse como un lenguaje de tercer orden ya que la repetición en que consiste se hace sobre un lenguaje que no es la obra, sino su revestimiento esencial y esclarecedor de palabras, sin el cual la obra no seria tratable dialogicamente, no siquiera distinguible como artefacto.
La crítica literaria, como la teoría, son básicas y de naturaleza singular ya que son la reflexión diciente sobre el decir, la repetición con el lenguaje de lo que hay de repetible en el lenguaje de las obras. Sin embargo las obras plásticas no tienen palabras, no dicen nada por lo que, para poder hablar de ellas, tienen que ser previamente recubiertas de lenguaje. Palabras que se arrojan sobre ellas para que, como una epidermis fónica, constituyan un simulacro sobre el que la reflexión pueda operar. Otra cosa es que, de tanto hablar de ciertas obras, por ejemplo de los edificios, cuando estamos en silencio nos parece oír el murmullo de un lenguaje ininterrumpido que parece proceder de ellas (G. Steiner, Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Gedisa, Barcelona, 2003). Los edificios se recubren de varias clases de relatos que son el lenguaje de la articulación que, como representación verbal referenciada al objeto, permite, luego, la crítica.
La relación entre narración y arquitectura se hace aquí perentoria reclamando una reflexión que haremos en otro lugar y en breve.

*

9
La arquitectura es la tensión que se produce cuando se anticipan edificios construibles para alojar comportamientos sociales. El lenguaje de este ejercicio es la construcción configurante de amplitudes protegidas, simulada gráficamente. La obra es el proyecto construible y el edifico erigido en referencia al proyecto. Pues bien, la construcción configurativa (o configuración construible) es un prelenguaje o, mejor, un sistema articulado de operaciones técnicas simulado (transcrito o codificado), que puede traducirse en instrucciones o descripciones de naturaleza técnica (P. Valéry, Eupalinos o el arquitecto. COAATM, Murcia, 1982). Pero también es la respuesta a la gran operación conceptiva del edificio, que consiste en disponer amplitudes para que sean posibles escenarios donde ocurran acontecimientos narrados previamente como condiciones de la utilidad del edifico. En este sentido, un proyecto es un contenedor de historias, un generador de historias narradas dentro de la moral social del tiempo en que se realiza la obra. Por fin, la construcción configurativa del proyectar también es la repetición de pautas edificatorias arrastradas, que responden a narraciones que describen la tipología, el estilo y la significatividad del edifico en el marco de la ciudad.

*

10
El último punto que toca Foucault en su artículo es el de la espacialidad de la obra literaria a partir de la observación de Bergson que soñó que el lenguaje no era cosa del tiempo sino del espacio. La tesis de Foucault es que el lenguaje es espacio aunque funcione (se despliegue y produzca) en el tiempo: **"la función del lenguaje es el tiempo. Su ser es el espacio". Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red de una sincronía (la de la obra escribiéndose). Espacio puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes, la longitud de la cadena hablada obedecen a las exigencias simultaneas, arquitectónicas de la sintaxis"**.
En esta radicalización se identifica lenguaje y arquitectonicidad, función narrativa (experiencia) con organizatividad, situacionamiento, localización, creación de relaciones, exterioridad. Con independencia de que el lenguaje se despliegue en el tiempo y arrastre la temporalización de lo que relata. Esta dimensión temporal reside en todas las modalidades artísticas, que se conciben (elaboran) en el despliegue del tiempo de la ejecución y arrastran la sucesión temporal de las decisiones (u operaciones) con que la obra se produce (se forma).
Foucault acaba entendiendo el libro (piensa en "Le livre" de Mallarmé) como un ámbito imposible **"objeto que, cerrado, deja que se vea el vacío que su lenguaje no ha dejado de nombrar. El libro de Mallarmé es la imposibilidad misma del libro que hace casi visible el invisible espacio del lenguaje... la literatura es la**

tensión que busca la relación no pensable de lenguaje y espacio.
Esta es la última analogía prodigiosa, idea fuerza de la relación entre literatura y arquitectura. Un libro es como un edificio y un edificio es como un libro. Un libro es la fabricación del ámbito donde son posibles (coherentes) las narraciones, aventuras, vicisitudes y asombros que lo componen, y un edificio puede entenderse como el marco espacial vacío donde se pueden escribir ciertas clases de historias, como una colección de escenarios encadenados para poder producir narraciones (quizás cotidianas e insignificantes) que luego formarán el núcleo duro de la vida como narración (P. Ricoeur, "La vida: un relato en busca de narrador" en Educación y política. Docencia, Buenos Aires, 1984).

*

10
Obras citadas
Ashton. D., Hayashi, M., Jimenes-Blanco, M. D. et al. À rebours. La rebelión informalista 1939-1968. MNCARS, Madrid, 1999.
Barthes, R. El placer del texto. Siglo XXI, Mexico D.F., 1993.
Foucault, M. "Prólogo" en G. Flaubert, La tentación de S. Antonio. Siruela, Madrid, 1989
Foucault, m. De Lenguaje y literatura. Paidós, I.C.B./U.A.B., Barcelona, 1996
Morales, J. R. Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la arquitectura. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
Ricoeur, P. "La vida: un relato en busca de narrador" en Educación y política. Docencia, Buenos Aires, 1984
Steiner, G. Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Gedisa, Barcelona, 2003.
Valéry, P. Eupalinos o el arquitecto. COAATM, Murcia, 1982.

25. Arquitectura y narración (Noviembre, 2005)

1. Aproximación
Tratamos la arquitectura con palabras, hablando y escribiendo sobre este arte que nos remite a los edificios, que son los artefactos que envuelven nuestro vivir cotidianizado. (En una tienda de decoración se puede leer un cartel que dice: envolvemos la vida). Incorporamos los edificios en nuestras experiencia actuando en ellos, comportándonos en relación a ellos disimulando la solidez de sus límites construidos como si no estuvieran, ubicando en su interior la memoria de nuestro pasado protegido. Con los edificios no se habla, aunque nunca dejan de dar que hablar. Tratamos con los otros vinculándolos a los edificios que frecuentan, a las ciudades donde desarrollan su transcurrir.
Sin palabras no seria posible distanciar los edificios y, por supuesto, distinguir en sus rasgos constitutivos eso que siempre se desvanece que llamamos arquitectura.

*

Dice P. Ricoeur ("Arquitectura y narratividad", UPC, Barcelona, 2002): **"La ciudad y la arquitectura son relatos que se conjugan en el pasado. Pero el relato sobreentiende la narración que se articula como interpretación"**.
Relato es narración, cuento, descripción del conocimiento de un acontecer. El relato es la manera de uso lingüístico mediante la cual declaro lo que recuerdo como vivido. El modo de ser de la memoria.
Ricoeur entiende la narración como la forma verbal de construir la significatividad de la experiencia, que no es más que la notificación prenarrada (a la espera de una narración) de la aprehensión de lo que ocurre que, a la vez, es el fundamento de la subjetividad y del mundo como polo simbólico de todo obrar.
Narración es constitución interreflexiva y comunicativa de la significación (del simbolismo que funda la vida en común).
El relato es la forma en que se hace evidente el acontecer y los objetos involucrados, es el modo en que las cosas se separan de su actualidad para permanecer como latencias internas.
Podríamos decir que la narración es el modo en que los aconteceres relatados configuran lo comunicable (y almacenable) de la experiencia.

*

Emilio Lledó decía hace poco que vemos con palabras, que son las palabras las que hacen posible distinguir entre las sensaciones visuales.

*

Veamos ahora algunos cruces conmovedores entre la percepción, la proyección arquitectónica, la edificación, la recepción de la arquitectura y la narración (narratividad genérica, esa que para Ricoeur, en el interior de cada uno, rescata y funda la vida y a su narrador).

*

2. En el mirar la ciudad
Según las últimas reflexiones provenientes de la psicología cognitiva, percibir es una función muy compleja que, apoyada por los sentidos aferentes (la vista, el oído, el tacto, etc.), se organiza en base a la experiencia esquematizada por la acción y a la categorización general soportada por el lenguaje. Varela (Conocer las ciencias cognitivas, Gedisa, Barcelona, 2002) subraya que no se "ve" con los ojos propiamente cuando recuerda que el área cortical donde se concentra la visión es estimulada sólo en un 20% (porcentaje muy pequeño) por la actividad neuronal desencadenada en la retina. Indica que descubrir que el 80% de la estimulación perceptiva visual procede de regiones cerebrales internas, ajenas a la visión, debería llevar a entender la percepción en general como resultado de la interacción (enacción) espontánea de la totalidad orgánica (cerebral) que alcanza en ocasiones situaciones relativamente estables. Desde esta observación algún otro autor (J. Bruner, Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva. Alianza Editorial, Madrid, 2002) ha llegado a decir que se ve, sobre todo, con palabras, con relatos, al considerar el lenguaje y la categorización conceptual como el único marco capaz de determinar el reconocimiento. Distinguimos como percepción visual lo que pasa por nuestros ojos porque condensamos las sensaciones en esquemas relatables, conceptuables, manejables, útiles. Nadie puede ver algo que no esté relacionado con lo que ya sabe y es de su interés.
Por esto mirar la ciudad es un ejercicio relativamente vago hasta que la ciudad puede ser significada y narrada, que es lo mismo que decir percibida. Bourdieu (La distinción: criterios y bases sociales del gusto. Taurus, Madrid, 1979), indicó en alguna ocasión que la arquitectura y la ciudad son invisibles para el ciudadano medio o, dicho de otra manera, que la ciudad, como la arquitectura, sólo son visibles parcialmente en razón a la significación utilitaria (de referenciación cotidiana) que se va pegando a los ámbitos aislables del contexto general.
Moretti ("Atlas de la novela europea 1800-1900". Madrid, Trama, 2001) señala que la novela evoluciona en la misma medida en que se consigue narrar el medio en que se habita. Indica que la novela nace como forma simbólica del estado-nación cuando se logran contar las luchas internas que lo constituyen. Y como forma simbólica de la sociedad industrial (XIX) cuando se llega a relatar la configuración de las ciudades como sistemas de lugares vinculados con los estatutos sociales de sus habitantes. La tesis de Moretti es muy fuerte y decisiva: la ciudad se vive con la ayuda de los esquemas capaces de soportar historias albergadas. Lo fundamental de una ciudad es su entidad como sistema de lugares donde han ocurrido historias y donde se pueden alojar otras historias (narraciones)
La ciudad es entendida hoy por muchos como un crisol de relatos, como un conjunto de fondos (decorados) donde se han desarrollado y se desarrollan acciones sociales que se pueden contar. También la arquitectura es un fondo de figuras narrativas. Entendidas así, la ciudad y la arquitectura, en ellas sólo serán percibibles las partes de las que se puede hablar y en la medida en que den que hablar. El resto permanecerá invisible.
Enseñar a mirar la ciudad es proporcionar ficciones que permitan pegar historias a las figuras que se utilizan con la narración.

3. En el proyectar
No hay arquitectura sin comportamientos a albergar. Y los comportamientos son hábitos ejecutorios y morales, individuales y de grupos. Formas de vida socialmente reconocibles. Cualquier edificación que se considere es un escenario que permite ciertos comportamientos (usos) que se pueden conjeturar narrativamente, ajustados a las características organizativas, ambientales y ubicativas que la propia arquitectura determina. Los edificios de la arquitectura son contenedores de historias. Por eso el entendimiento de la arquitectura comienza por las conjeturas narrativas que cabe encajar en el interior de los edificios y en su entorno.

A la inversa, todo proyectar empieza por una o varias narraciones comportamentales a las que el edificio en ciernes debe de dar cabida. Sin narración no hay posibilidad de proyectar. La narración es la urdimbre de donde se saca el programa. Y el programa es la discretización en usos, que son áreas matizadas o locales (habitaciones), donde la narración de arranque se puede ubicar. Por eso la discretización habitacular no sale directamente de la narración sino de la encapsulación moral y ambiental de las situaciones más estables o duraderas incorporadas en los relatos.

Cuando un cliente propone una lista de locales (o áreas) a ser cumplimentada (programa de necesidades) está describiendo una encapsulación negociada y decidida por donde pasa un relato que no se cuenta del todo y que el arquitecto tiene que desplegar conjeturalmente para dar sentido a su proyectar.

No es fácil aventurar narraciones desencadenantes de arquitecturas, porque resulta tedioso describir lo cotidiano y porque es arriesgado apuntar a la utopía crítica, que puede deshacer en fantasía idealizada la necesidad de radicalización narrativa y ambiental de la que arrancan los proyectos con interés.

*

Pero las historias, tanto en lo que tienen de vulgaridad (cotidianidad), como en lo que tienen de singularidad, pasan por los actos encadenados del comportamiento temporalizado, que siempre tienen lugar a través de posturas y movimientos (o sedencias) corporales soportadas por muebles, herramientas, aparatos y otros útiles, incluidos en ambientes de amplitud idónea, adecuadamente iluminados, ventilados y atemperados. Estos elementos de localización y soporte de las acciones de las historias son las unidades funcionales que, convenientemente dimensionadas, agrupadas y distribuidas, constituirán el contenido ergonómico y proxémico condicionante de la futura edificación en fase de proyecto.

Cuando se impone económicamente que el proyecto se atenga a mínimos espaciales, el estudio y organización de las unidades funcionales indispensables asociadas a la historia adquiere una importancia básica. Si el proyecto puede disponer de un cierto exceso dimensional, esta atención se relaja como se distiende el patetismo de las historias asociadas.
Radicalizando el exceso dimensional, cabe llegar a narraciones abiertas (soportadas por historias difusas) en donde lo funcional pasa a ser aleatorio y discrecional. Es el caso de los contenedores vacíos dispuestos para albergar cualquier organización funcional que pueda imaginarse incluida en ellos. Este posicionamiento proyectivo es, en gran medida, irresponsable, ya que vacía al proyectar de sus contenidos morales y difiere en el usuario el trabajo de la organización funcional (utilitaria) de la edificación.

Las unidades funcionales, soportes de la actividad encadenada en que consiste el comportamiento social, caben dentro de una atención específica que llamaremos ergonómico-proxémica. El fundamento y protagonista de las acciones es el cuerpo (el cuerpo humano, para las acciones humanas) que, o descansa, o está en movimiento.

*

4. El habla en torno a la arquitectura

Es común entender las ciudades como textos cuyos caracteres son las vías públicas y los edificios, que pueden ser leídos de maneras precisas por aquellos que conocen sus historias. Pero también es general pensar que las ciudades son testimonios estratificados de diversas dinámicas del poder que no dejan de murmurar historias inaudibles que todos los humanos intentan adivinar.
George Steiner en su escrito "La idea de Europa" (Siruela, Madrid, 2005) señala que una de las peculiaridades (entre cinco) que caracteriza nuestra cultura es que, en Europa, las calles, las plazas, las avenidas, los paseos, etc. llevan nombres de estadistas, militares, músicos, poetas... que convierten las ciudades en crónicas vivientes de su historia. Releer los rótulos de las calles de cualquier ciudad europea es hojear un pasado presencial. Después de reflexionar sobre las dificultades en la metódica aplicada a la rehabilitación de muchas de las ciudades dañadas en las guerras dice: "cuando caminamos entre estos sólidos espectros nos invade una sensación extraña de enorme tristeza. Es difícil expresar con palabras el ambiente, el aura que el tiempo autentico concede al juego de la luz en la piedra, en los patios, en los tejados..." Porque también para Steiner (Lenguaje y silencio. Gedisa, Barcelona, 1982) la tristeza es un estado que, si es silencioso, hace aflorar la resonancia del murmullo en que consiste nuestra mismidad situacionada, difícil de articular. Pero hay más, Steiner entiende que el silencio es lo que es clamoroso porque, después de haber hablado, el silencio es primordialmente recuerdo de la palabra, presión bulliciosa de su función indicativa narrativa y explicativa.

*

Los técnicos ven los edificios ignotos de ciudades desconocidas en el ambiente de las descripciones que sostienen su tecnología o sus estilos acotados históricamente. Aunque estas descripciones no sean propiamente historias, si son narraciones explicativas de la lógica de su producción, totalmente universalizada.
Sea como sea la ciudad y el paseante que la escrute, siempre habrá algo que ver, porque siempre habrá alguna narración silenciada para poder utilizar frente a las singularidades que se discriminan en el encuadrar que es el mirar.
Dice Thomas Mann (Viaje por mar con Don Quijote. RqueR, Barcelona, 2005) que lo que nos rodea no nos parece estético, que sólo tiene belleza (encanto) lo que tenemos en frente. Hace esta acotación, evocando a Schopenhauer, destacando que sólo lo confrontado, sentido como separado de nosotros, tiene capacidad para convocar la emoción de lo bello. También parece indicar que lo que nos envuelve nos hace sentir confundidos.
Si diferenciar es mirar de frente, de cara, habría que desarrollar una fenomenología de la dinámica de experienciar una ciudad como un ambiente envolvente (murmurante) que se va aclarando en la medida en que afrontamos los edificios de cara, buscando su fachada, que es la manera de diferenciarlos del ambiente que los contiene.
Buscar la cara y dar la cara a un edificio supone separarse de él, separarlo a él y dejarle decir o permitir que sean audibles las historias en que adquiere notoriedad presencial.

5. Obras citadas y tratadas

Bourdieu, P. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Taurus, Madrid, 1988 [1979].
Bruner, J. Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva. Alianza Editorial, Madrid, 2002
Mann, T. Viaje por mar con Don Quijote. RqueR, Barcelona, 2005
Moretti, F. *Atlas de la novela europea 1800-1900.* Trama, Madrid, 2001.
Ricoeur, P. "Arquitectura y narratividad", in: Muntañola, J. (Ed.). *Arquitectura y Hermenéutica.* UPC, Barcelona, 2002.
Ricoeur, P. *Educación y política.* Docencia, Buenos Aires, 1994.
Seguí, J. *Dibujo 2. Curso 2002-2003.* Memoria pedagógica. IGA, Madrid, 2003.
Seguí, J. "De frente", artículo inédito, 2005.
Steiner, G. La idea de Europa. Siruela, Madrid, 2005.
Steiner, G. Lenguaje y silencio. Gedisa, Barcelona, 1982.
Varela, F. Conocer las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Gedisa, Barcelona, 1990.

26. La Casa Curutchet (Diciembre, 2005)

La Casa Curutchet, de le Corbusier, en La Plata, es una aparición y el testimonio de una historia insólita. La fuimos a ver con la absoluta convicción de visitar una cáscara envuelta en una novela, entre romántica, neorrealista y de ciencia ficción.
En la propia casa, que es medianera con la sede de la asociación profesional de arquitectos, venden una revista de 1997 que esta dedicada a este edificio (Revista de la Facultad, n° 47) en la que la historia aludida sólo aparece en parte, como si no tuviera que ver con los valores arquitectónicos que la distinguen de su entorno.
La Casa Curutchet es un edificio típico con propuestas y soluciones semejantes a las de otros proyectos contemporáneos acometidos por Le Corbu. Esto es obvio y no es difícil de puntualizar analíticamente. Pero lo peculiar no esta en el diseño de la casa sino en la relación entre proyectista-ejecutor-encargante y usuario. Aquí está la novela.
Curutchet es un medico peculiar de la provincia. Progre y, quizás, algo pedante. En algún momento, para diferenciarse del resto de sus compatriotas, encarga por correspondencia esta casa al arquitecto suizo, ya revestido de genio. Le Corbu acepta el encargo en un lugar que él conoció de pasada con ocasión de un viaje relámpago a La Plata (1929). Acepta el trabajo (1947) sin conocer bien el lugar y sin conocer al cliente, como si estos extremos fueran accidentales en su posicionamiento genérico ante la vivienda. Se supone que Curutchet le indica por carta el programa y le envía planos y fotos del solar. En 1948 Le Corbu tiene una casa dibujada que envía a la Argentina con la recomendación de que sea interpretada y dirigida por A. Williams. La casa se empieza a construir en 1949 y, tras varias peleas, cambios en la dirección y modificaciones diversas, se termina en 1955, que es la fecha en la que la familia Curutchet ocupa el edificio.
Hay fotos de esta época del Dr. Curutchet delante de su casa, disfrazado de Le Corbusier.
Al parecer, todos los miembros de la familia se empeñan en disfrutar de la singularidad de la edificación, pero la abandonan 3 años después (en 1948), por confusas razones. La hija, eludiendo todo tipo de posicionamiento, dice que la casa era incomoda (tenia muchas escaleras), que el sol hacia difícil dormir, que era costoso limpiar y que hacia calor en verano. También aclara que durante la obra se habían cerrado con cristales los abiertos aseos de la planta alta.
Luego, la casa es restaurada, declarada monumento y administrada por el Colegio de Arquitectos de Buenos Aires. Hoy es un objeto museístico (una heterotopia). Una casa en una historia disimulada. Como toda la arquitectura. El esquema de esta historia es así: Un pedante. Un encargo interesado. Una respuesta automática, genérica, que pone al usuario por detrás del objeto que se proyecta, aunque se le proporcionen las superficies que manifiesta necesitar. Un proyecto técnicamente dificultoso que necesita un intérprete especial. Y conflictos, al tiempo que se representa en edificio lo dibujado. Cuando lo dibujado va siendo construido aparecen las dificultades y las sorpresas: unidades de obra difíciles y caras, imprevistos, escaleras que no encajan bien, olores incontrolados... La casa toma forma e impone su inhabitabilidad, al tiempo que los "cultos" contemplan la edificación con curiosidad. ¿Cambiar el

proyecto adecuándolo a la vida, o aguantarle y sostener con orgullo una obra invivible pero única?
Habría que saber que es lo que contaban los Curutchet a sus amigos a propósito de su casa.
Los Curutchet aguantan en la casa 3 años. Tiempo de disimulo y sacrificio. Primero, cerrar los aseos. Segundo, poner cortinas. Tercero, poner más armarios. Cuarto, recolocar las camas... Pero para entrar y salir hay que subir y bajar 2 pisos y medio. Sin remedio. Además la casa impone a los habitantes un horario de uso rígido e invariable y liquida la intimidad de todos.
La Casa Curutchet, al margen de su significado en el conjunto de la obra de le Corbu, es un objeto rígido y tiránico, un ámbito para la desesperación. El corolario de la inhumanidad de la arquitectura para los usuarios que quieren "epatar" a sus iguales con su prestigio.
En la casa Curutchet hay una lección que debía de ser ejemplar para los arquitectos.

27. Violencia (Diciembre, 2005)

La arquitectura se delinea en el seno de dos violencias: una contra los materiales y otra sobre los hábitos. Una cosa es hablar de arquitectura y otra es hacer arquitectura...
También es distinto afrontar la arquitectura en la atmósfera del arte (aunque el arte se escape entre los dedos del arquitecto) y otra es afrontarla desde el negocio de la promoción donde el arte se transmuta en marketing.

28. Epilogo (Mayo, 2006)

No cabe todavía sacar conclusiones pero si es posible resumir los referentes que a nosotros nos están sirviendo para plantear "Una pedagogía con futuro" (título de la ponencia resumen presentada al XI Congreso Internacional EGA de Sevilla, en mayo de 2006 por J. Seguí, A. Galán e I. Marcos).

Aforismos del grado cero de la arquitectura

La sabiduría está en la espaciación, en el vaciado, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado. En el origen de la luz.

Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes. Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configurar) es la pura imaginación dinámica.

La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.

El grado cero no tiene pathos; es una ascesis.

El grado cero de las artes está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que Se desprendan los demás valores en forma de impulsos irreprimibles.

La narratividad es lo que no puede destruirse sin la autoaniquilación del escritor. Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.

Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.

Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es el estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.

La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.

El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene en la utopía del arte.

*

La insipidez es el punto de partida del valor de lo neutro. Lo neutral – contra el estilo, después de la destrucción del estilo.

Es el lugar del atardecer/noche. Cuando todavía están por aparecer las figuras de la luz.

La experiencia de lo insípido es el final de la actividad artística. (Oteiza, Eliade, Barthes).

Insipidez = Grado cero

La insipidez es desapego.

El sabio saborea el desabor y se ocupa de la desocupación. El sabio está en la espaciación, en el vaciado, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado.

La insipidez es epojé.

La "Gran representación" carece de forma particular. Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes.

El dibujar y el proyectar son como el escribir.

La huella recogida (escritura, dibujo, escultura), se precipita como un elemento químico, primero transparente y neutro en el que la duración hace aparecer un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.

La palabra siempre es simbólica. La escritura (el dibujo) no es más que una duración (superposición) de signos vacíos cuyo único significado es su movimiento (su articulación).

El pretérito es euforia, es un pacto estable.

La narración (novela, historia) da a lo imaginario la sanción de lo real.

La objetivación sólo cabe en la narración representativa o descriptiva.

La narratividad es el fundamento de la objetividad real, de la realidad diferenciada (el realismo metafísico, el intelectual).

Las obras modernas buscan la detención. La novela es una muerte. La poesía es alusión imaginal.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es el estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.

La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.

El grado cero del arte, inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene la utopía del arte.

*

Oteiza ("Quosque Tandem", Pamiela, Pamplona-Iruña, 1993).

Apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura

receptividad (La vasija sellada).
Sin obras, soy invisible.
Grado cero: no vamos a desentrañar misterios: haremos literatura simplemente... como podríamos pasear por el campo.
Estilo es imaginación
Estilo es ritmo, ademán...
El estilo acaba en el silencio
Creer es crear
El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y trascendente como libertad frente a todo.
El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.
El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).
Hacer poesía es llevar a la evidencia un germen místico.
El estilo no-estilo del estilo actual (grado cero del estilo) es el cerco Cromlech, la forma que es empiece y terminación, que borra el arte y lo sustituye por la vida.
Se actúa creadoramente negando, eliminando, borrando.
El gesto es el movimiento espontáneo. Con-moción. La acción acalla el gesto, lo oscurece. Ley de los cambios. 1º La expresión crece, se ocupa el espacio, se acumula. 2º La expresión se contiene, se desocupa; fase negativa, limpieza, borrado.
Se parte de una nada que es nada y se concluye en una Nada que es Todo.
Toda obra de arte tiende a la figuración.
Lo único que es abstracto es la nada.
El arte gradúa nuestra visión interior, moldea el imaginal.
El silencio es sin imagen en el estilo formalista (figurativista). Vacío abierto.
La obra de grado cero no dice nada, se calla.

*

Muntañola.
La arquitectura en su grado más arquitectónico aparece en la experiencia colectiva del espacio.
Teatro, danza y música contienen altos grados dialógicos.
Lo arquitectónico es lo dionisiaco. Lo enajenante, lo orgiástico. Pero contenido, ralentizado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia a lo social.

*

Eliade.
El ridículo es el elemento dinámico, creador e innovador de la conciencia imaginal de lo vivo. Lo ridículo tiene una fecundidad eterna.
El ridículo es la puerta. El ridículo es lo sincero (El Grado cero). Sacrificar es vivir.
La ironía es una ascesis En la ascesis el hombre es humillado y disuelto. El asco es una forma de ascesis.
Desde hace tres generaciones asistimos a destrucciones de mundos.
Es la voluntad demoledora de los mundos formales banalizados para reducirlos a sus modos elementales, a la materia prima original.
Es el deseo de liberarse de las formas muertas, la nostalgia por sumergirse en un mundo amoral.

*

Películas de grado cero (Sontag)
Teatro de Grado cero (Artaud)
Lo que R. Barthes llama grado cero resulta tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional.
La noción de arte transparente (sin estilo) es una fantasía.
Puede verse el grado cero como un estilo de contención que es, al tiempo, acicate heurístico para revolucionar el arte llevándolo a su pureza más sofisticada. Grado cero como reacción al final de un ciclo. Estilo es forma de movimiento, es hábito del hacer, el modo de desenvolverse.

CUADERNO

231.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-227-7

